KURT FRÖHLICH



Ein musikalischer Büchmann

Leipzig 1920
Druck und Verlag Breitkopf & Härtel

47 Carmen

47 Carmen

Auf Flügeln des Gesanges

Ein musikalischer Büchmann

von

Kurt Fröhlich



Leipzig 1920
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Vorwort.

Vom deutschen Zitatenschatz, soweit die Worte durch ihre Tonfolge im Gedächtnis haften, soll dies Büchlein, als eine Art musikalischer „Büchmann“ ein beiläufiges Verzeichnis sein. Es will einige Auskunft darüber geben, was im Zitat durch die Musik lebt, durch sie volkstümlich ist, über Stellen, die man unwillkürlich musikalisch denkt, wo sich das Wort in glücklicher Weise mit der musikalischen Phrase deckt.

Es gehört auch eine ganze Anzahl solcher Stellen, besonders aus musikalisch schwierigen Werken, hierher, die zwar lediglich durch das Singenhören ins Gedächtnis eingeführt sind, aber eben jener Schwierigkeit willen, nur mit ihrem Wortlaut dort deutlich werden und haften bleiben, während der genaue Tonfall gewöhnlich nur dem Musiker gegenwärtig ist.

Natürlich kann es sich nur um eine Auswahl handeln, die immer subjektiv bleibt, sonst würden es drei dicke Bände statt eines handlichen Büchleins. Wer z. B. nach Art so mancher Wagnerfreunde, selbst ein lebendes Lexikon ist, wird manches vermissen. Wenn Du ein Zitat nicht gleich da aufschlägst, wo Du es vermutest, so schimpfe, bitte, nicht sofort los: „Das hat dieses Heupferd wieder vergessen!“, sondern sieh im Register nach! In einem Buch, wo gerade dieses letztere so wichtig ist, konnte die Anordnung des Textes um so zwangloser ausfallen.

Man muß vom Pflaumenbaum keine Äpfel pflücken wollen. Dieses Büchlein ist nicht Philologie, kein Lieder-Lexikon, kein historisch-kritisches Quellen-Verzeichnis. Man suche nicht mehr darin, als es sein will, eine harmlose Plauderei größeren Umfangs.

Nur was musikalisch „zitiert“, d. h. in unserem Falle gesprächsweise bei Erwähnung gespielt, gesungen, geträllert wird, konnte Aufnahme

finden. Dies exakt festzustellen ist aber nicht immer möglich; in jeder Gegend unseres deutschen Vaterlandes ist es anders. Also verurteile nicht, wenn Du etwas Dir Geläufiges nicht findest oder etwas hier Aufgezähltes Dich fremd anmutet! Der Verfasser mußte eben nach seiner Erfahrung gehn, die allerdings aus den verschiedensten Ländern deutscher Zunge stammt. Auch daß Dir alle Zitate geschmackvoll dünken, darfst Du nicht erwarten. Wir Beide, Du und ich, werden die Welt nicht ändern, weder die wirkliche, noch die zitierte. Schlimmstenfalls denke an die lächelnd resignierte Wahrheit in Heines Worten „doch wenn wir im Koth uns fanden, da verstanden wir uns gleich!" Freilich mit einer bedeutenden Einschränkung: jene „Gesänge" die man, wenn auch nicht in ihren einzelnen Elementen: Wort, Melodie, Rhythmus, Harmonie, wohl aber in deren Zusammenwirken bei der Silben-Betonung, zart ausgedrückt Abfuhr-Stoffe der Großstadt nennen kann, und die einander allerdings auch meist sehr rasch in der Volksgunst ablösen, sollten hier nicht festgehalten werden. Die wirklich schlimmen Sachen schreibe ich also ja nicht auf, und wo Du solche hier zu lesen vermeinst, erinnere Dich, daß Du Dich schon über schlimmeres weidlich vergnügt hast!

Auch suche hier nur, was zum ständigen deutschen Zitatenschatz gehört, nicht den heute an allen Straßenecken gepfiffenen neuesten Operettenschlager, den man vielleicht schon vergißt, während diese Bogen in der Buchbinderei sind. Ebensowenig Weltkriegslieder, von denen noch niemand weiß, ob sie vorhalten. Ausgeschlossen mußte leider auch der ganze Zitatenschatz besonderer Gruppen werden, wie der Männergesangs-, Turner-, Schützen-, Wandervogel-Kreise und anderer, aus denen nicht allgemein geschöpft wird. Musikalisch ungemein reich nnd oft eigenartig sind z. B. auch die Vereinslieder der über ganz Deutschland und alle Länder, wo Deutsche sind, verbreiteten Vereinigung „Schlaraffia".

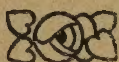
Bei den Volksliedern hat der Verfasser für die oft sehr verschieden anzutreffende Fassung jene gewählt, in welcher er sie singen hörte. Die Urtonarten der Zitate stets festzuhalten, war untunlich. Im allgemeinen sind geläufige Tonarten in leicht zu singender Lage gewählt.

Auch die Zitate aus der Kunstmusik sind nicht immer in der Ur-Tonart, sondern meist nach Maßgabe des leichten Lesens und Ab-Singens oder -Spielens transponiert, da sich ja das Büchlein naturgemäß nicht

an musikalisch Gelehrte wendet; nach philologisch-kritischen Gesichtspunkten verfaßt, hätte es den vielfachen Umfang und wäre erstens überhaupt nie und zweitens erst um Jahre später fertig geworden.

Ganz nebenbei, neben dem Zwecke des Nachschlagens, verfolgt es noch einen anderen. Wer es Seite für Seite durchliest, wird am Schlusse merken, oder vielleicht auch nicht merken, daß er im Gewande der Plauderei und des Scherzes so etwas wie eine Art allgemeiner musikalischer Bildung oder wenigstens einen Schimmer, den Abglanz davon bekommen hat. Oder doch mindestens eine Ahnung dessen, was er alles nicht weiß. Damit wäre oft schon viel gewonnen! Denn auf keinem anderen Gebiet ist bei dem Glauben, etwas zu wissen, so sehr nur der Wunsch oft der Vater des Gedankens, als auf jenem der Musik.

Die Notenbilder sind sowohl in wagrechter als senkrechter Ausdehnung so knapp als möglich gehalten, da sie ja nur an Bekanntes erinnern sollen. Leider sind, wie jeder weiß, der mit dem Musikalienwesen zu tun hat, nicht wenige, und gerade sehr bekannte Kompositionen, heute wegen Mangel an Druckpapier vergriffen und waren auch sonst nicht zur Hand zu schaffen, sodaß einzelnes lediglich aus dem Gedächtnis aufgezeichnet ist. Hier wie für andere Punkte bitte ich um freundliche Nachsicht, die zugleich die Freude des Lesers an dem Büchlein erheblich fördern wird!



Inhalt.

Erster Teil.

Was alles in Musik gesetzt wird.

I. Die Natur.

II. Der Mensch.

III. Der Beruf.

IV. Die Liebe.

Zweiter Teil.

Wo man Musik macht.



Erster Teil

Was alles in Musik gesetzt wird

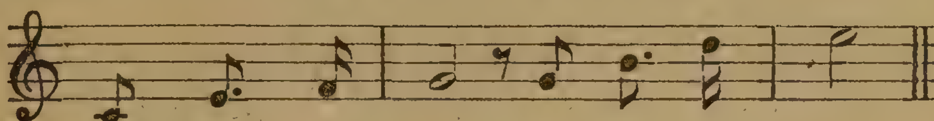


I. Die Natur.

Tageszeiten.

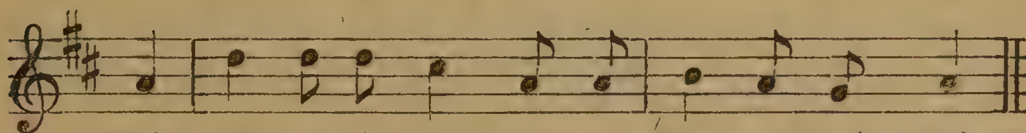
Der Morgen.

[1] Der unbefangene Blick jedes Menschen fällt zunächst auf die Außenwelt und hier wieder auf das, was regelmäßig wechselt, die Tageszeiten! Der Morgen ist da und mit ihm die Sonne.



läßt Weber in seiner heute selten gewordenen Musik zu Preziosa die Zigeuner singen, denen wir in diesen Blättern noch oft begegnen werden.

Siehe auch „Sonnenaufgangsmotiv" von Richard Strauß.



mahnt der biedere Christian Seidel, und im echten Volkston singt Schumann



wie scheinst du mir ins Herz hinein."

Siehe auch die drei Reiter=Morgenlieder: Morgenrot — Erhebt euch von der Erde — Die bange Nacht ist nun herum. „Morgenweckruf" im Parsifal.

[2] Ebenso genial wie diese einfach fröhliche Stimmung trifft Schumann die unendlich traurige in Mörikes Verlassenem Mägdelein: „Früh, wenn

die Hähne krähn, eh die Sternlein schwinden!" Dieses Lied handelt von der Untreue. Auf die kommen wir später. Jetzt denken wir an Franz Abts

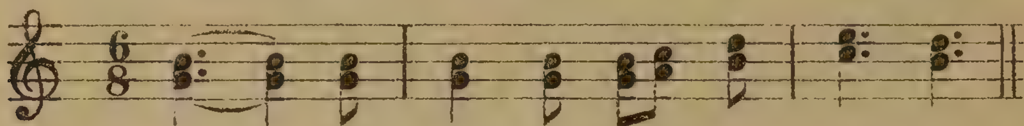


mit dem gemütvollen Kehrreim:



der liebe Herrgott durch den Wald —", wo wir ihm begegnen können, wenn uns die Sonne recht ins Herz geschienen hat. Realisten ist diese Poesie zu zart; sie zitieren „Der liebe Gott geht durch den Wald, auf der Chaussee ists ihm zu kalt."

[3] Von ernsterer, gehaltvollerer Schönheit ist des Hirten Morgenlied aus Haydns Jahreszeiten: „Der muntre Hirt versammelt". Vielleicht geht uns auf diesem Frühgang im Walde der famose Chor aus Aubers „Stumme von Portici" durch den Sinn: „Seht, wie herrlich strahlt der Morgen!"



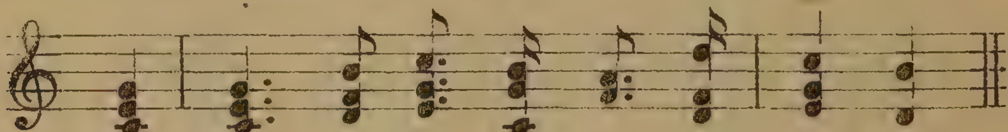
vielleicht, wenn wir ganz einfach angelegt sind, auch das alte Bauernlied



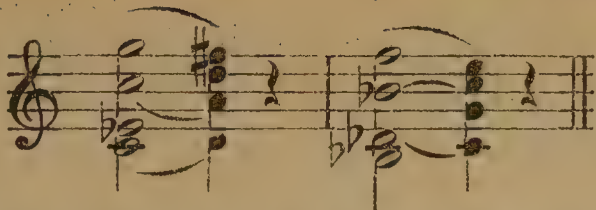
Vielleicht auch das Morgenmotiv der Geigen in Haydns Schöpfung:



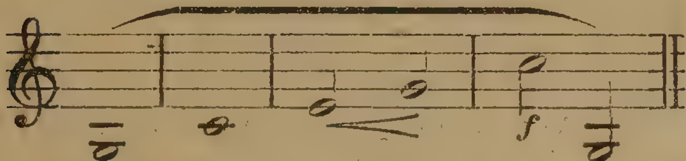
zu den Worten „Der Morgen grüßt der Lerche frohes Lied" oder das herrliche Knabenterzett aus Mozarts Zauberflöte



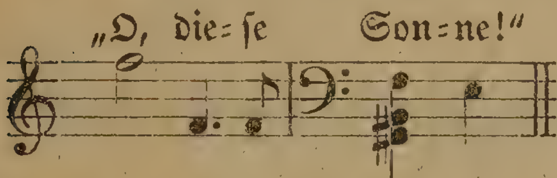
[4] die Sonn auf ihrer Bahn". — Waren wir abends zuvor im Theater, so erinnern wir uns etwa des schneidenden Weckrufs der Trompeten im 5. Akt

von Gounods Margarete,  der Gretchens letztes Erwachen in Akzenten machtvoller Tragik andeutet; man muß schon hervorragend unmusikalisch begabt oder vom 4. Akt sehr ermüdet sein, um diese nicht herauszufühlen.

[5] Den Sonnenaufgang malt eines der ersten langsamen Trompeten=
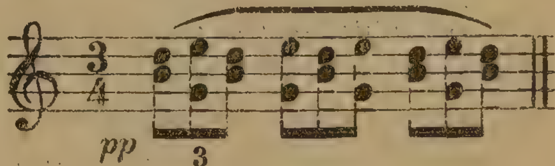


motive der neueren Musik, in der Ozean=Arie aus Webers Oberon. Auch in Haydns Jahreszeiten, in Meyerbeers Prophet, geht die Sonne auf, überall freudig begrüßt. Nur Max in Webers Freischütz sieht ihrem Aufgang mit Bangen entgegen:



da er dann vor dem Fürsten ein praktisches Examen ablegen soll. Über das Unnütze und Schädliche derartiger Einrichtungen spricht am Schluß der Oper der alte Eremit um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgeklärter als ein Kultusminister des zwanzigsten. Daß wir hier zur Behandlung der Morgenzeit bei Wagner kommen, führt uns zu einer anderen Fortsetzung dieser Betrachtung. —

Die Natur in Wagners Bühnenwerken.

[6] Es wird noch einigemale Gelegenheit sein, bei den ganz Großen solche zusammenfassende Abschnitte einzuschieben, um nicht ihre vielseitige Größe wie eine Granate nach allen Teilen des Büchleins hin zerplatzen zu lassen. Wagner ist der große Meister auch der Morgenstimmung. Im dritten Akt der „Meistersinger“ (s. u.) führt uns Sachs die des anbrechenden Feiertags herrlich zu Gemüt; in der ersten Szene des „Ringes“ im „Rheingold“ spielt die aufgehende Sonne in den Fluten des Rheins



und küßt das schlafende Gold wach



bis es im vollen Glanz erstrahlt („Rheingold=Fanfare“)



und die Rheintöchter es mit dem Rheingold-Motiv [musical notation: „Rhein-gold!"] umjubeln.

[7] Das Morgenrot beglänzt dann die Zinnen der Götterburg Walhall

(„Walhall-Motiv") [musical notation].

Im Lohengrin begrüßen nahe Trompeten, mit ferneren abwechselnd, den Tag: [musical notation]. In der „Götterdämmerung" geht zweimal die Sonne auf, im zweiten Akt in einem kostbaren kurzen Satz der Blechinstrumente: [musical notation]

im ersten ganz langsam, in einem aus dem Motiv der Brünhilde entwickelten sinfonischen Satz aus dumpf verhaltener Tiefe bis zum strahlendsten hohen Forte emporsteigend [musical notation]

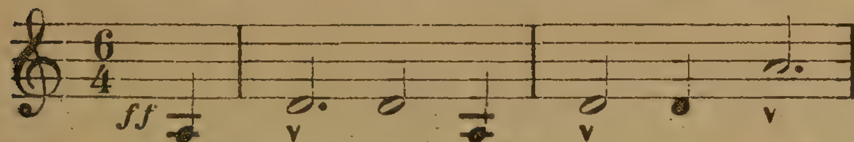
Siehe auch „Morgenweckruf" in „Parsifal".

[8] Wagner selbst hat in seinen Schriften sehr schön dargelegt, wie Gemüts- und Naturstimmung in Wechselwirkung stehen. In der Art, wie seine Opern dies verwirklichen, ist er echter Romantiker. Die klassische Oper, die überwiegend im geschlossenen Raume spielt, räumt der szenischen Umgebung keinen derart bestimmenden Einfluß auf die Musik ein. Einen Vorgeschmack gibt schon die Stelle aus dem Gesang der Friedensboten im „Rienzi" von dem Eindruck des befreiten weiten Landes

[musical notation]

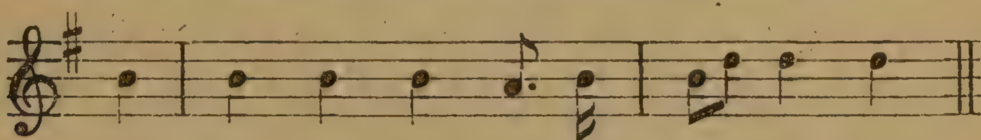
„Ich sah die Städ-te, sah das Land!"

[9] Gleich mit dem Anfang der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", dem Motiv, zu welchem Senta später in ihrer Ballade, dem erstkomponierten Stück der Oper „O hoh, ho ho-eh!" singt, beginnt in der Tonkunst ein neues Element, das der unmittelbaren Naturschilderung, wie es in solcher Lebendigkeit durch den Eindruck der stürmischen Seefahrt (von Pillau nach London) selbst bei Wagner nicht wieder erstand



Alle seine spätere Naturschilderung ist mit irgend einem see-

[10] lischen Element weit ausschlaggebender verknüpft. Im „Tannhäuser" schildern nach dem Farbenjubel des Venusberges die berühmten 81 Takte ohne Orchester im unbegleiteten Gesang des Hirten den Lenz



(Weiteres über den Frühling bei Wagner siehe am Ende dieser Abschweifung.)

Er bläst auf seiner Schalmei



Zu dem gleichen Landschaftsbild im bleichen Herbstschmuck und Abend-

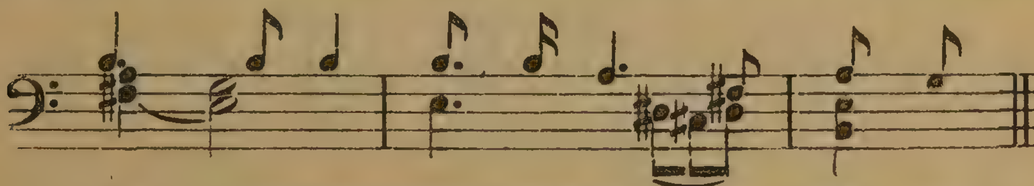
dämmern stimmt das Motiv



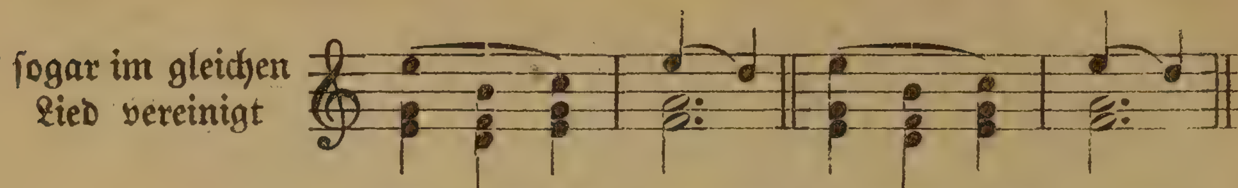
dem das Lied an den Abendstern folgt



Feierliche Abendstimmung im Gegensatz zum frühen Tag bei gleichem Landschaftsbilde bringt außer dem „Tannhäuser" auch das „Rheingold"



[11] In den Meistersingern ist der Gegensatz von Morgen und Abend sogar im gleichen Lied vereinigt



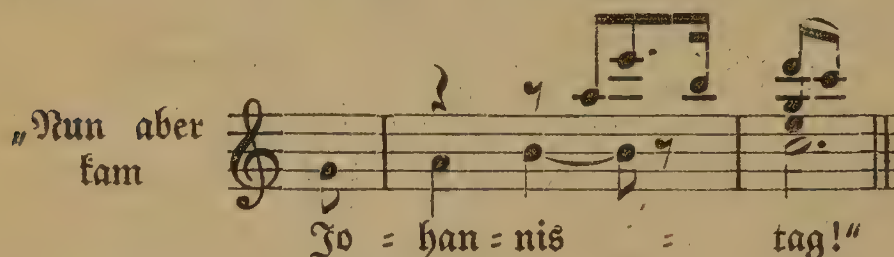
„Morgend-lich leuchtend, a-bend-lich glü-hend.“

Von der Nacht zum Morgen geleitet der Monolog des Hans Sachs im dritten Akt der Meistersinger wo in der Johannisnacht die Glühwürmchen



ihr Spiel treiben.

„Nun aber kam



Jo-han-nis-tag!“

[12] Im Lohengrin spielt die erquickende Nachtkühle herein, die Elsa zwischen dem Lärmen des Festes genießt:



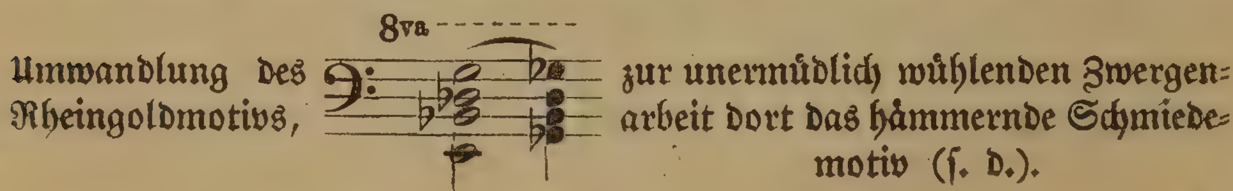
„Euch Lüf-ten, die mein Kla-gen so traurig oft erfüllt“.

Auch ins Brautgemach dringt durch das offene Fenster die duftgeschwängerte Nachtluft



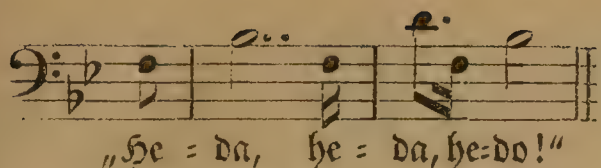
(Lohengrin:) „At-mest du nicht mit mir die sü-ßen Düf-te?“

[13] Kehren wir zurück zum „Ring des Nibelungen“, so stimmt des weiteren im Vorspiel „Rheingold“ zum Dunkel im Innern der Erde eine düstere Umwandlung des Rheingoldmotivs,



zur unermüdlich wühlenden Zwergenarbeit dort das hämmernde Schmiedemotiv (s. d.).

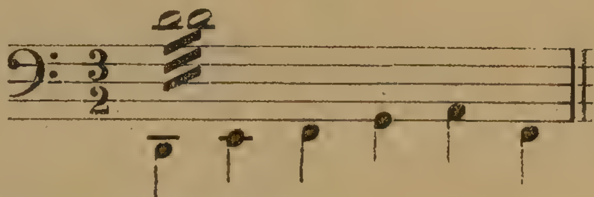
Die schwarzen Wolken sammelt der Gewitterruf Donners (Thonars)



Gegen den Schluß des „Rheingold" erscheint der Regenbogen mit dem weitgespannten Motiv,



zu Anfang der Walküre rasselt der Regen nieder:

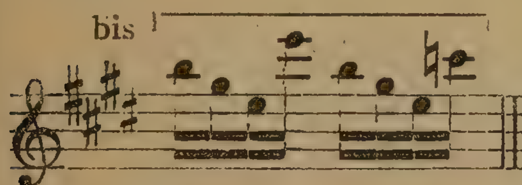


Hier sind es nicht mehr die reinen Natureindrücke, sondern zugleich ihre Deutung, welche die Musik verarbeitet, so die leuchtenden Gewitterwolken, die Walküren, welche die Leichen der Erschlagenen über dem Sattel,

nach Walhall reiten (Walküren=Motiv)



[14] und das Märchen=Motiv des brennenden Berges (Walkürenfels, Loge=Motiv)

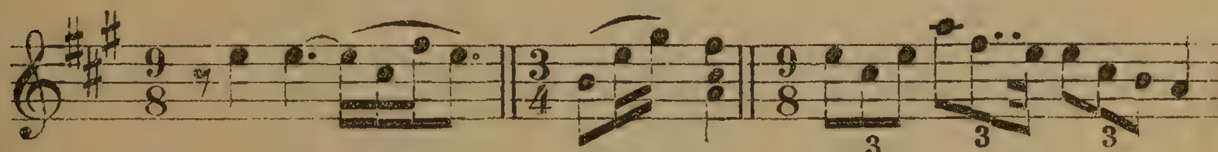


Im „Siegfried" bringt der zweite Akt das „Waldweben", eine leise Bewegung

der Blätter



in das der Vogelgesang hineinklingt:





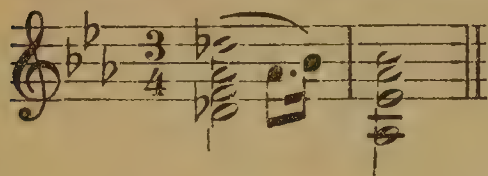
Im dritten Akt der „Götterdämmerung"

fällt das volle Sonnenlicht in die Fluten des Rheins:

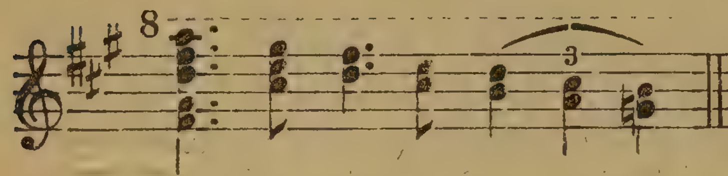


„Frau Son = ne sen = det lich=te Strah = len".

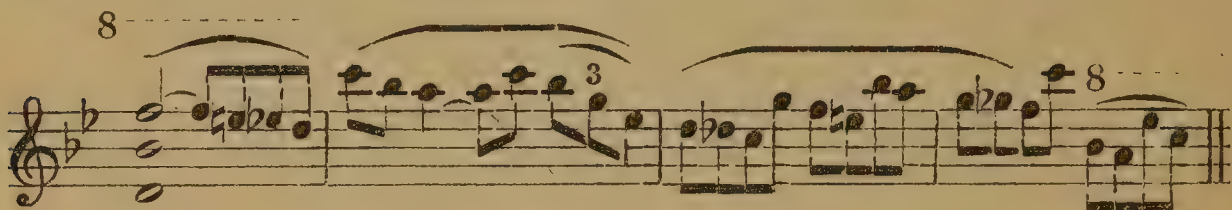
Aus den schwarzen Wolken, die sich nach Siegfrieds Tod zu bangen Moll=harmonien niedersenken, bricht mit dem ersten Dur=Akkord das Mondlicht:



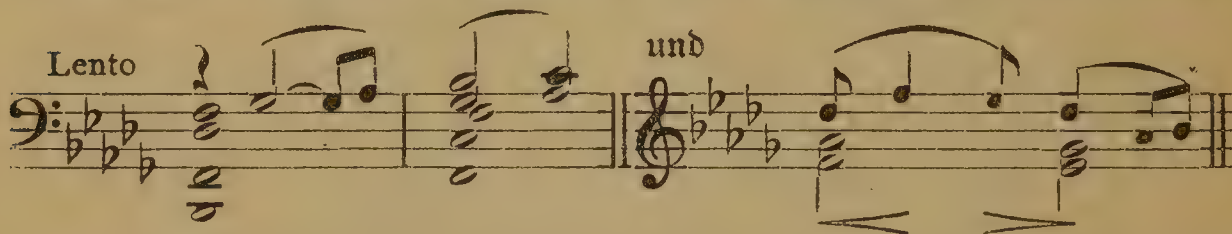
Zuletzt wälzt der Rhein seine Fluten über die mit der Leiche Siegfrieds verbrannte Halle



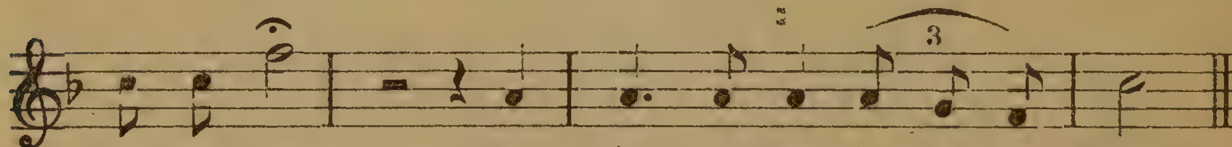
Der Beginn des zweiten Akts Tristan bietet ein breites Stim=mungsbild: Die Abendkühle [15] im Park mit Blätter= und Quellenrauschen, dazwischen ferner Hörner=klang



Der Beginn des dritten Aufzugs malt in plastischen Motiven die weite Öde des Meeres, zugleich mit dem Gefühl des Verlassenseins



[16] Die „Meistersinger" lassen Naturstimmungen nur in das städtische Ge=triebe hereinspielen; Junker Stolzing singt vor den Meistern symbolisierend:



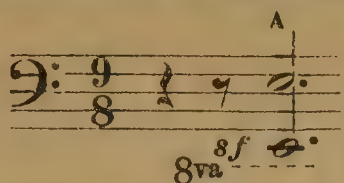
„Fan=get an! So rief der Lenz in den Wald"

und vorher aus seiner Erinnerung



„Wenn dann die Flur vom Frost be=freit"

Eine genial naturmalerische Eingebung ist zuvor das tiefe E der Kontrabässe zum Worte „eingeschneit“

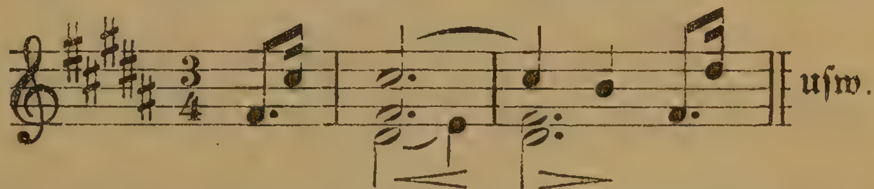


8va sf

Hans Sachs vor seiner Werkstatt im zweiten Aufzug („Wie duftet doch der Flieder“) wird im Schustern gestört durch den Fliederduft, den eine Melodie aus dem morgens angehörten Frühlingslied Stolzings begleitet:



Auch in den „Parsifal“ klingt der Frühling herein, freilich mit der Natur-Symbolik des seiner Auferstehung entgegenschlummernden Christus, im „Karfreitagszauber“, einem sinfonischen Gebilde, von dessen Motiven sich am lebhaftesten dieses einprägt:



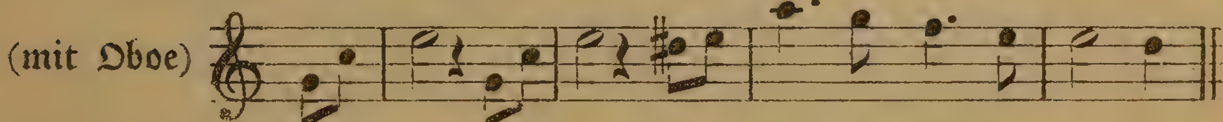
usw.

Frühlingsluft in aller Macht drängender Schwüle birgt endlich „Siegmunds Liebeslied“



„Win-ter-stürme wi-chen dem Wonne-mond“

(mit Oboe)



„Der Lenz, der Lenz mit tau-send sü-ßen Klängen drang jubelnd in die Seele mir!“ singt Tannhäuser im Finale des ersten Aktes, nachdem er vernommen, daß Elisabeth seiner wartet.



„Es san-gen die Vög-lein so se-lig im Lenz“

plaudert Siegfried seinem grämlichen Erzieher Mime vor, der ihm vorenthalten will, daß auch sein, Siegfrieds, Leben der Liebesvereinigung einer Frühlingsnacht entstamme.

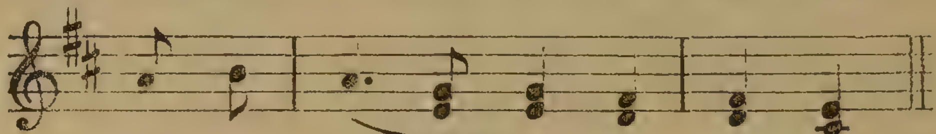
Der Abend.

[17] Was Wagner zeitlebens nicht recht einsehen wollte — es sind auch noch andere Leute außer ihm auf der Welt, die vorher nur bis zum Morgen zu Wort gekommen sind und auch sie haben von den übrigen

Tageszeiten gesungen. Eine sehr hübsche Sinfonie von Haydn heißt „le midi" der Mittag. Die gebräuchlichsten Zitate aber für Vormittag, Mittag und Nachmittag besagen meist nur, was zu diesen Zeiten am liebsten genossen wird, siehe unter Trinken und Kaffee-Kantate. Erst der Abend ist wieder die Zeit des Tages, die weniger materiell besungen wird. Zunächst denkt man an einen der friedlichsten und umständlichsten Abende im Bühnenleben, an das Abendlied des Chors aus „Das Nachtlager von Granada" von Kreutzer

„Schon die A-bend-glo-cken klan-gen",

darin die bei Hausgästen mit großer Wirkung anzubringende Stelle



„Mag ein ru-hi-ges Ge-wis-sen

unserm Gast den Schlaf versüßen."

Aber Hamster und Kriegsgewinner dürfen es natürlich nicht sein. Es ist herzlicher als das ironisch gemeinte

„Wün-sche Ih-nen
wohl zu ru-hen!"

aus dem Rossinischen „Barbier von Sevilla", oder dessen Fortsetzung

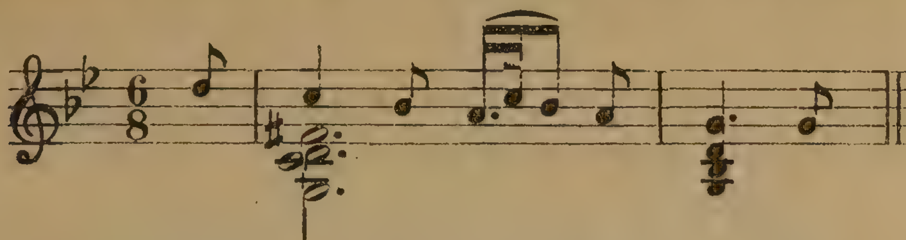


„Wohl zu ru-hen wird sie stär-ken!"

[18] Am allgemeinsten spricht die „Abend-Empfindung" (d. i. auch der Titel eines einst vielgesungenen, tiefernsten Liedes von Mozart), das kanonische Gesellschaftslied aus „O wie wohl ist mir am Abend" (siehe dort). „Am Abend, da es kühle war", beginnt das einleitende Rezitativ einer meist weggelassenen Arie gegen den Schluß der Matthäus-Passion von Bach, die jedoch durch den Vortrag einiger berühmter Bassisten (Stockhausen, Kraus) viel genannt wird, und bei richtigem Vortrag wundersame Naturstimmung ausstrahlt.

„Am A-bend, da es küh-le war"

Als einer der schönsten Opern-Sologesänge seiner Art atmet den Frieden der Abendstunde Johanns Lied aus dem „Prophet“ von Jakob Meyerbeer:



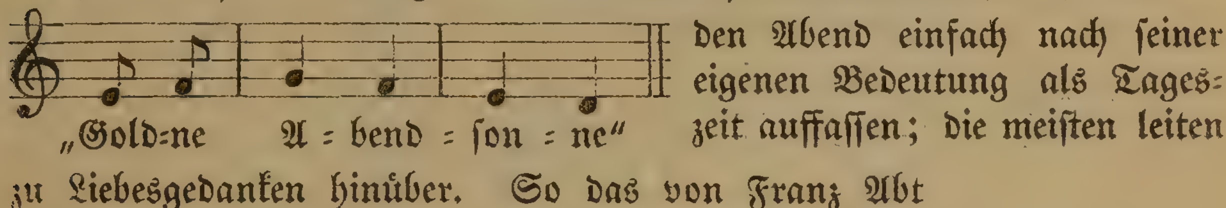
„Der Tag be-ginnt zu sin-ken“

umso wirkungsvoller, als es ein Vorspiel aufregendster Geschehnisse ist.
[19] Die traute Abendstunde als Zeit süßen Stelldicheins schildert das Frauen-Duo im „Figaro“



„Wenn die sanf-ten A-bend-lüf-te“

Es sind auch nur wenige der volkstümlichen Abendlieder, die, wie



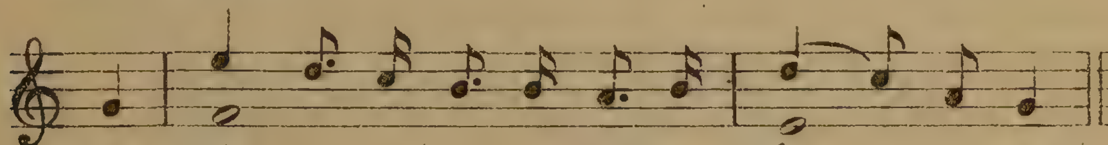
„Gold-ne A-bend-son-ne“

den Abend einfach nach seiner eigenen Bedeutung als Tageszeit auffassen; die meisten leiten zu Liebesgedanken hinüber. So das von Franz Abt



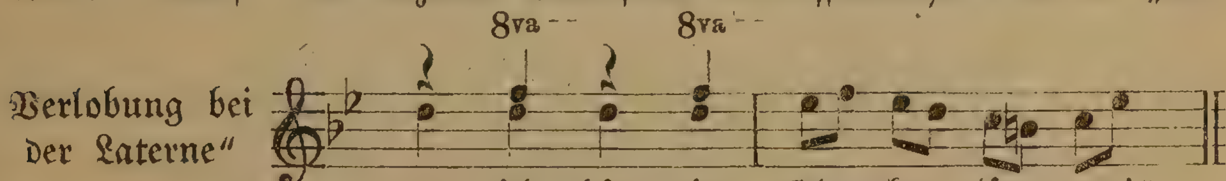
„All A-bend be-vor ich zur Ru-he geh“

mit seinem Schlusse



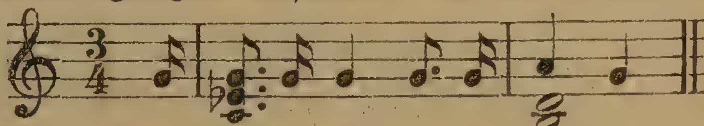
„da denk ich an dei-ne blau-en Au-ge-lein!“,

ein Lied, das sogar heute noch im „Postillon von Lonjumeau“ eingelegt wird. Ebenso die reizende Tenorstelle in Offenbachs Einakter „Die Verlobung bei der Laterne“



„Ja ich hör die Glo-cken läu-ten!“

[20] Wundervoll ist der Sonnenuntergang in Schuberts Lied „Die Stadt“ aus dem „Schwanengesang“



„Die Sonne hebt sich noch ein-mal

leuchtend vom Boden empor". — „Der silberne Mond ist am Ende nur der Kuppler gewesen" sagt Schiller in „Kabale und Liebe". In ähnlicher Eigenschaft wird er meist besungen. Über das traute Volkslied



hat Brahms in seiner ersten Klavier=Sonate (op. 1) reizvolle Variationen verfaßt. Er selbst schrieb so manches Mond=Liebeslied









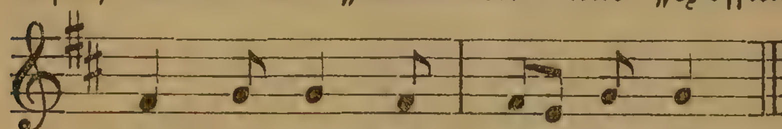
so recht für verliebte Leut!" In dem bekanntesten, unschuldiger Weise auch von Kindern gesungenen Volkslied



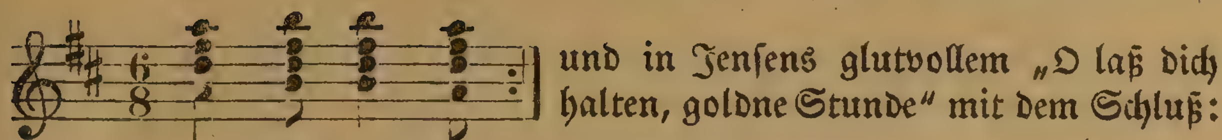
soll das Nachtgestirn helfen, ein Mädchen für vorübergehende Zwecke einzufangen. Dem Gewerbe des Kammerjägers soll er leuchten in Neßlers „Rattenfänger von Hameln"



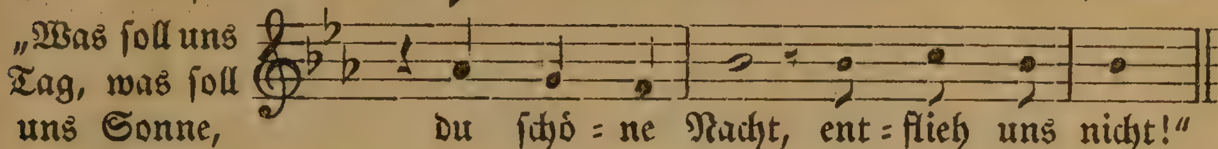
[21] Auch die Nacht wird meistens als geeignetste Zeit zur Liebe angerufen, wie in der „Barkarole" aus „Hoffmanns Erzählungen"



mit dem unwiderstehlichen Dauer=Begleitungsmotiv



und in Jensens glutvollem „O laß dich halten, goldne Stunde“ mit dem Schluß:



„Was soll uns Tag, was soll uns Sonne, du schö = ne Nacht, ent = flieh uns nicht!“

— „Daß die Nacht dir werde zur schöneren Hälfte des Lebens!“ muntert selbst die ehrsame Frau Wirtin in Goethes „Hermann und Dorothea“ ihren braven Sohn auf.



Die Jahreszeiten.

[22] Den Tageszeiten mögen sich gleich die Jahreszeiten anschließen. Man nennt sie sehr oft auch symbolisch als Bild der menschlichen Lebensalter (siehe dort), den Lenz mit der Jugend (trotz des altsprachigen Moderduftes jener Jahre), den Herbst mit dem nahenden Altern und Welken zusammen. Doch finden sich auch, besonders in der älteren Lyrik reine Naturlieder.

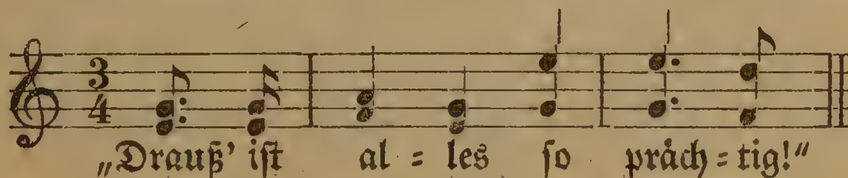
Über den „Frühling“ in der Instrumentalmusik (Beethoven, Schumann) s. d. und „Liebe“.

Den Frühling besingt mit am hinreißendsten der Eingangschor von Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“

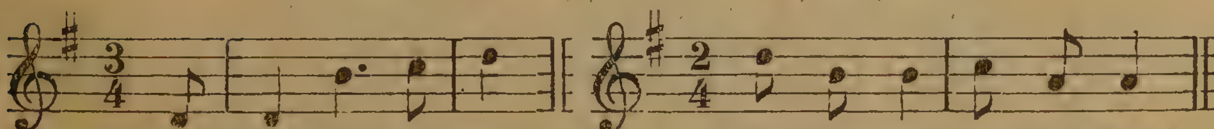


„Seht am Baum die Knos = pe springt, die Knos = pe springt
(O du schö = ne Frühlingszeit, o Frühlingszeit)“

Eine Anzahl einfacher Volkslieder auf den Frühling sind besonders Lieblinge der Jugend und Kindheit. So Friedrich Silchers



„Drauß' ist al = les so präch = tig!“



„Wenns Mai = lüf = terl weht“ „Al = les neu macht der Mai“

Mozarts „Mailied“ „Komm lie = ber Mai und ma = che die Bäume wieder grün!“ Das frohe Wanderlied Justus W. Lyras nach Worten Emanuel Geibels „Der Mai ist ge = kom=men, die Bäume schlagen aus“.

Von den Kindern muß auch der arme Großstadt=Gefangene, der nur den 8. August bis 30. September, oder, in Norddeutschland vom 15. Juli ab einige Wochen die Natur kennt, all das Blühen des Maies auf Treu und Glauben hinnehmen. Am reinsten von aller Kunstmusik drückt [23] wohl der Eingangschor aus Haydns „Jahreszeiten“

„Komm, hol = der Lenz!“

die Frühlingsempfindung aus. Als Jahreszeit der Liebe preist ihn Rubinsteins „Es blinkt der Tau“ (siehe dort)

„O Lenz, wie bist du so wun = derschön“

während Mendelssohns Frühlingslieder von reinem Naturgefühl ausgehen:

„Es bre = chen im schal = len=den Rei = gen die Frühlingsstürme los“, „Lei = se zieht durch mein Ge=müt liebliches Geläute“

„Durch den Wald, den dunk = len, geht holde Frühlingsmorgenkunde“. Ebenso sein zartes Frühlingslied aus den „Liedern ohne Worte“ für Klavier

Aus dem Reichtum Franz Schuberts sei nur das Allbekannte angeführt:

„Frühlingsglaube" „Die lin = den Lüf = te sind er = wacht"

„Frühlingstraum" (aus der „Winterreise")

„Mir träumte von bun=ten Blu = men" (nicht Blu=men,

wie irrtümlich immer wieder gesungen wird), dem Inhalt nach ein Winterlied, und „Frühlingssehnsucht" („Säuselnde Lüfte"), weniger bekannt. Ein echtes Frühlings=Liebeslied (siehe d. a. „Herz, dein Frühling") ist „Junge Lieder" Nr. 1 von Brahms

„Mei = ne Lie = be ist grün wie der Flie=der = busch"

Von den späteren Jahreszeiten singt

Robert Franz' düsteres „Im Herbst" „Die Hai = de ist braun, einst blühte sie rot!"

und „Hirtenlied" von Mendelssohn (nach Uhland)

„O Win = ter, schlim=mer Win = ter!"

[24] Die unbelebte Natur selbst hat eine große Anzahl von Musikwerken zum Gegenstand. Vor allem sind da Joseph Haydns unsterbliche beiden Oratorien „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", Beethovens Pastoral=Sinfonie (Sinfonia pastorale) — in neuester Zeit die „Alpen=Sinfonie" von Richard Strauß, die einen ganzen Tag in den Alpen vom Morgengrauen bis zur Wiederkehr des nächtlichen Dunkels schildert, leider mit zahlreichen genauen Angaben, welche die Fantasie beim Hörer leicht lähmen. Am meisten ist in der Musik, in zahllosen Orchester= und Klavierbegleitungen, Liedern= und Klavier=Solostücken das Wasser zur Hand, in dem Kreislauf seiner Erscheinungsform „Quelle, Bach, Fluß, Strom — Meer, Dünste, Wolke, Regen!" Die letzteren drei allerdings recht selten, wie in den herrlichen beiden Liedern „Regenlied" und „Nachklang" von Brahms. Am meisten natürlich das Meer. An dieses er=

innert die Ozean-Arie („Ozean, du Ungeheuer!" siehe dort) der Rezia aus Webers Oberon, die öfter noch genannte, kaum mehr gehörte „Ozean-Sinfonie" von Anton Rubinstein, von der vornehmlich der erste Satz noch zu fesseln vermag, L. Nicodés „Sinfonie-Ode" mit Männerchor „Das Meer" aus welcher der A capella-Chor, „Das ist das Meer" auch allein gesungen wird. Stark ist das Wasserreich bei Schubert vertreten; (See, Meer, Bach, Fluß).

„Mit-ten im Schimmer der spie-geln-den Wellen"

(„Auf dem Wasser zu singen.")

„Am Meer"

„Das Meer er-glänz-te weit hin-aus"

„Wohin?" aus den „Müllerliedern"

„Ich hört' ein Bäch-lein rau-schen"

„Die Forelle"

„In ei-nem Bächlein hel-le"

„Auf dem Flusse" (aus der „Winterreise")

„Der du so lu-stig rausch-test". Auch Gebirgsbilder spielen in seine Gesänge: „Der Wandrer"

„Ich kom-me vom Ge-bir-ge her,—

es rauscht der Strom, es braust das Meer!" — „Aufenthalt"

„Rau-schen-der Strom, brau-sen-der Wald,

starrender Fels, mein Aufenthalt." — „Schäfers Klagelied"

„Da dro-ben auf je-nem Ber-ge".

[25] Den gewaltigsten der gewöhnlichen Naturvorgänge, Gewitter und Sturm, malt Beethoven im letzten Satz seiner Pastoral-Sinfonie. Auch in den Opern: Barbier von Sevilla, Tell, Rigoletto, Iphigenie auf Tauris, Rheingold, Walküre, toben Gewitter. Eins der majestätischsten ist das am Schluß des Rigoletto:

8va

ff loco

eins der niedlichsten Gewitterchen das im „Barbier von Sevilla", und das gemütlichste, trotzdem alle dabei vor Ehrfurcht knieen, das aus der „Schönen Helena" mit dem Solo des Agamemnon

„Hört den Don-ner rol-len,
Weh, die Göt-ter grol-len!"

Häufig erscheint die Natur auch personifiziert durch Elfen und andere Geister, wie in Mendelssohns Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum:

(Ouvertüre)

[26] 8va

pp

(Scherzo)

(Duett)

In Webers „Oberon" (Oberons Zauberhorn)

In Nikolais „Lustigen Weibern" (Allegro der Ouvertüre)

pp

In Mendelssohns Ouvertüre „Die schöne Melusine" verwandelt sich die Wassernixe

in ein liebendes Weib, und leider auch wieder zurück. Den umgekehrten Fall erzählt jemand in „Hans Heiling"; ein Mädchen heiratet einen Grafen, der eigentlich ein Kobold ist, sich auch gelegentlich in einen solchen zurückverwandelt



O weh, ein Kobold war ihr Mann."

Manche Ehefrau wäre auch ohne Märchenanleihe nicht erbaut, wenn sie sähe, wie und mit wem der Herr Gemahl bei besonderen Anläßen walzt.



Die Tierwelt.

[27] Von der im engeren Sinne „unbelebten" Natur wenden wir uns zu den lebenden Wesen. Von den Tieren sind die Vögel die am meisten besungenen, gerechterweise, weil sie selbst als einzige unter den Tierarten wirklich singen. Ein flüchtiger Rundblick über die sonstige Tierwelt bestätigt das. Einige davon erwähnt Haydns „Schöpfung" in den berühmten Rezitativen, so den Walfisch, Löwe, Tiger, Hirsch, das Rind, Schaf, Pferd. Dieses kommt natürlich auch in manchem Reiterlied vor, auch in Postillons= und Fuhrmannsliedern, entgegen dem allgemein absprechenden Urteil in dem plattdeutschen „Danz, Danz, Quiselchen"



„Das Pferd, das is nüß wäht" (nichts wert).

Vom Schwein handelt der Kehrreim im Lied des Züchters Zuppan (Zigeunerbaron)

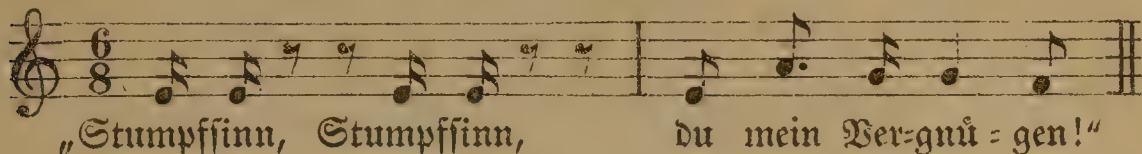


„Ja das Schrei=bän und das Le=sän ist nie mein Fall gewesen. Denn schon von Kindesbeinen, befaßt ich mich mit Schweinen."
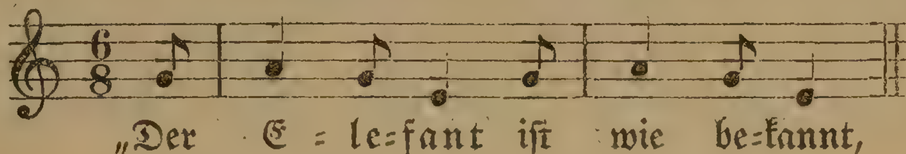


„Mein i=de=a=ler Le=bens=zweck ist Borstenvieh, is Schweinespeck."

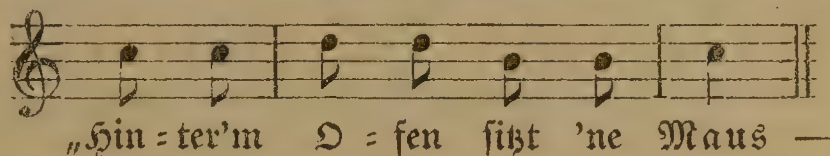
Landschaftlich bekannt ist auch so manches Metzelsuppenlied, besonders in „schmackhaften" niederdeutschen Gauen. In dem furchtbaren norddeutschen Studentenlied mit dem tief empfundenen Kehrreim



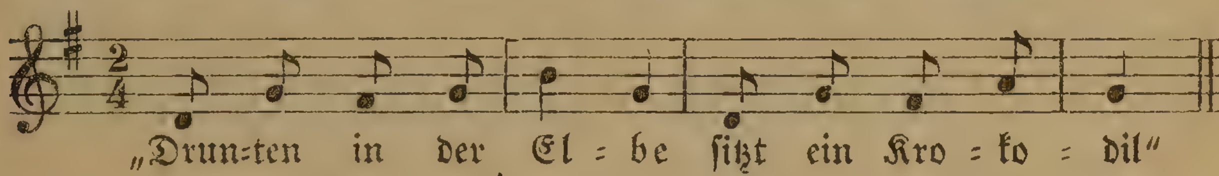
ist je eine Strophe dem Regenwurm und der Kuh gewidmet, eine lautet:



zum Halten fürchterlich teuer" — worauf der Dichter dann „Eier" reimt, natürlich ungelegte. Mit hoher Begeisterung singt auch der Berliner:

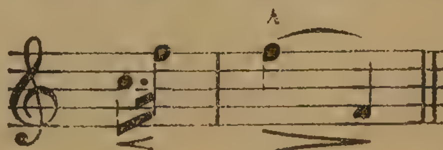


die muß rrauß!" Ebenso geistreich singt man im Norden nach der an sich recht netten Melodie von „Auf der grünen Wiese"

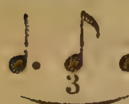


Dieses Tier begegnet uns auch in dem Lied „Ein lust'ger Musikante spazierte einst am Nil". Dort kommt das Auftreten des Tieres weniger überraschend.

[28] Doch kommen wir nach dieser einleitenden Übersicht zum Thema, dem Gesang der Vögel. Genaue Feststellungen darüber sind nicht leicht, das sieht man an den großen Unterschieden in der Notenwiedergabe durch verschiedene Hörer. Musikalisch der infamste Vogel ist unser guter Haushahn. Intervalle gibt es für ihn nicht, ebensowenig reine Vokale. Wenn er hörte, daß man ihm ein „Kikeriki" zuschreibt, so würde er selber lachen; meist ist es eine Art gequetschtes ö-öö-ö, mit Einmischung teils i-, teils u-ähnlicher Laute. Manche tun,

als ob sie das vielbenutzte klassische Motiv 

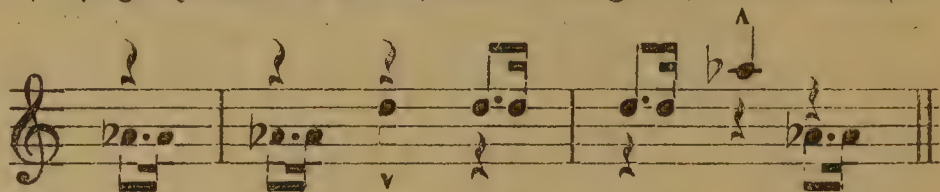
singen wollten, bleiben aber mitten zwischen e und es auf einem greulichen Mißton stehen. Dagegen halten viele Hähne genau ihren Rhythmus



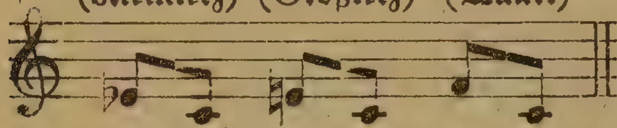
fest. Das erwachsene Huhn hält sich meist ohne genaue Tonhöhe an das Schema



mit dem ganz beiläufigen Text: oo-oo, oo, oo, oo, öh! Zuweilen lösen sich zwei diensteifrige Hennen Viertelstunden lang ab, mit etwa folgender Wirkung:



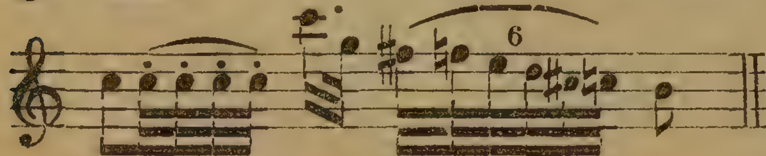
usw., wie zwei sich streitende Theoretiker, von denen jeder seine Ansicht immer nur genau wiederholt, ohne den anderen zu überzeugen. Am zuverlässigsten ist der Kuckuck, der sich, so lange er sich nicht heiser schreit, streng an sein einmal gewähltes Intervall hält. Man unterscheidet, manchmal innerhalb einer einzelnen Waldparzelle, ganz deutlich den kleinen Terz-Kuckuck, großen Terz- und den selteneren Quart-Kuckuck. Zuweilen herrscht auf irgend einem größeren Gebiet eine einzige Art vor. Die Höhe, bei jedem einzelnen Tier ganz feststehend, ist ungefähr



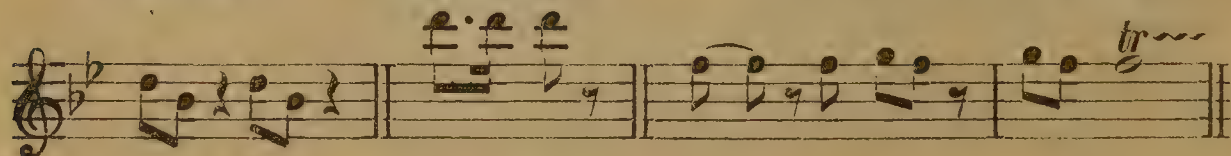
wird aber durch den beherrschenden U-Laut leicht für die höhere Oktave gehalten. Die Kunstmusik gibt den Kuckuck fast ausnahmslos in dieser höheren Lage und meist mit der
[29] Terz wieder. Das Krähen eines symbolischen Über-Hahns, das den Morgenweckruf zu geläutertem Innenleben bedeutet, teilt Richard Strauß in seiner Tondichtung „Also sprach Zarathustra" mit dem Motiv



der Trompete zu. Haydn läßt in seinen „Jahreszeiten" den Hahn von der Oboe krähen

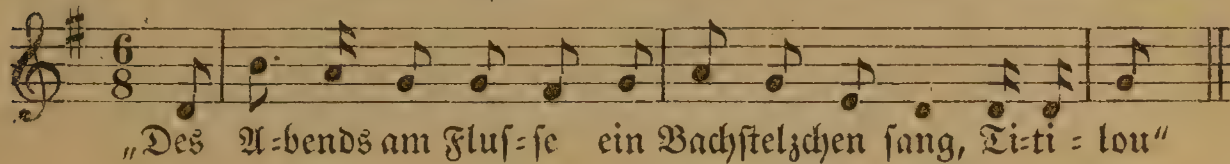


In der Pastoral-Sinfonie gibt Beethoven Kuckuck, Wachtel und Nachtigall mit

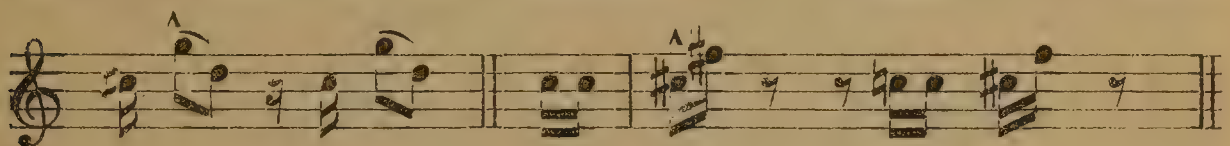


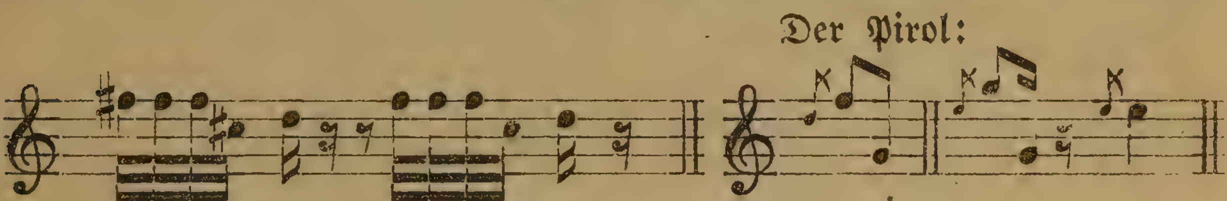
wieder. Auch die Wachtel ist ihrem Rhythmus ziemlich treu, im

Laut aber sehr unbestimmt. Ihn als „Fürchtegott" zu hören ist reichlich ungenau, wie alles Theologische, das sich nur auf Gefühl, nicht auf Feststellung von Wahrnehmungen beruft. Ebenso nur dem Rhythmus folgt die Übersetzung des Finkenschlags mit „Fink verlink, Bräutigam!" In Sullivans „Mikado" gibt Koko eine Vogelstimme wieder

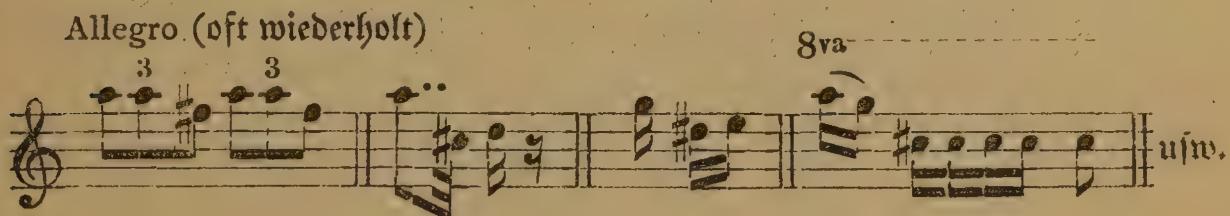


[30] Ganz allerliebste genau rhythmisierende Musiker, obgleich sich die Kunstmusik nicht mit ihnen beschäftigt, sind die Zippe mit dem Schlag

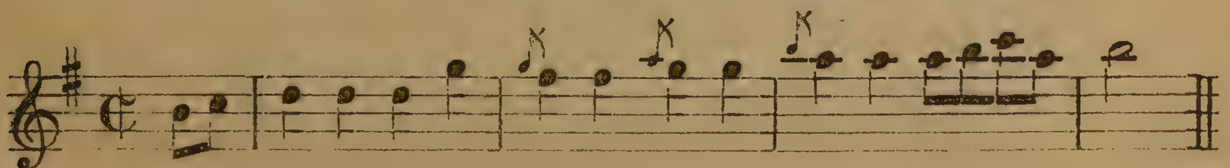


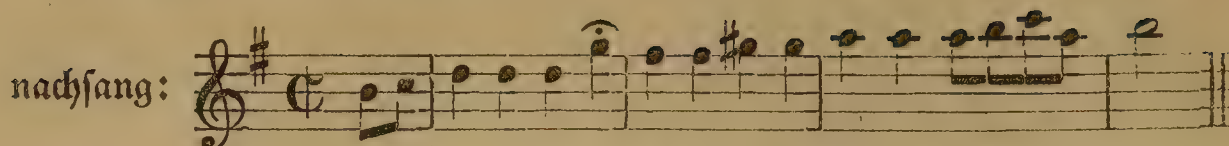


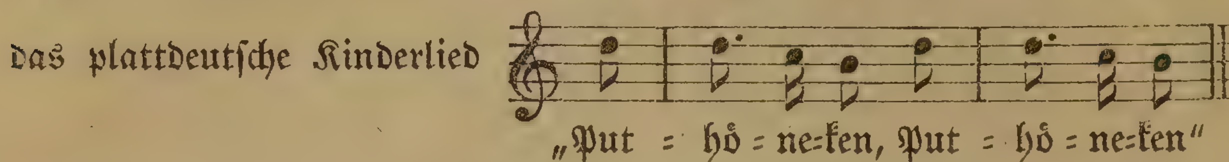
die unerschöpflich variierende Kohlmeise:



Von Zippe, Kohlmeise und anderen hat Dr. Bernhardt Hoffmann-Dresden, genaue Phonogramme von erstaunlicher Reichhaltigkeit aufgenommen. Alle diese Sänger lassen sich nach ihrem Schlag mit größerer Sicherheit bestimmen, als nach dem oft rasch vorüberhuschenden oder gegen den hellen Himmel sich abhebenden Anblick. Ein Buch zum Vogelbestimmen ohne ausführliche Notentafel kann daher nicht viel helfen. Den eigentlichen Musikern unter den Vögeln, vor allem Kanarienvogel und Star, wird zuweilen eine reichhaltige Spielfolge eingeübt, die aber nur selten getreu ihre Vorlagen erreicht. Von keinem Geringeren als Mozart haben wir die genaue Niederschrift, wie sein „Starvogel" („der Vogel kostet 34 Kreuzer" sagt sein eigenhändiges Ausgabebuch vom 27. März 1784) das Rondothema aus seinem Klavierkonzert in G



nachsang: 

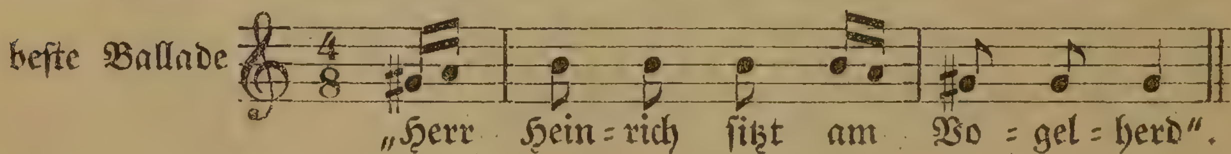
[31] Nun zu den Liedern von einigen der genannten. Dem Huhn stellt das plattdeutsche Kinderlied 

Unannehmlichkeiten wegen seines Verhaltens gegen die Blumenbeete in Aussicht. Von den zahmen Vögeln spielt der Schwan eine Rolle im Parsifal und Lohengrin. Dort sollte er sogar im ersten Textentwurfe bei dem Abschied von Lohengrin und Elsa mitsingen. Schuberts gleich nach seinem Tode erschienene herrliche Liedersammlung ist vom Verleger „Schwanengesang" benannt. Die Vögel des Waldes läßt Gustav Mahler in einem seiner schönsten Wunderhorn-Lieder singen „sie sangen so jung, sie sangen so alt!" Auch das Volkslied erzählt:



und läßt die Vögel darin singen. Eine reiche Anzahl von Vögeln, dazu als Gast sogar die Fledermaus, weil sich sonst niemand auf „pustete die Lampe aus" reimt, läßt das Volkslied „Die Vogelhochzeit" in Tätigkeit treten. („Ein Vogel wollte Hochzeit machen"), mit dem Refrain
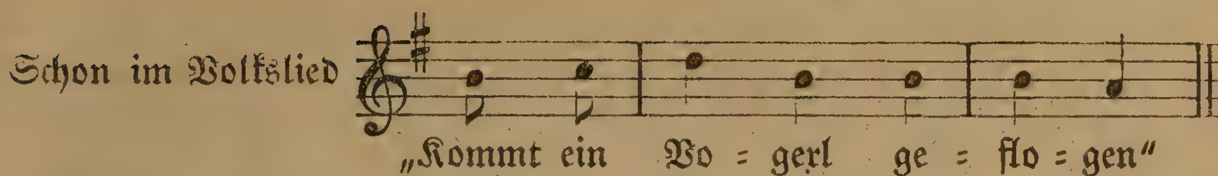


Freilich singt das ältere Lied auch vom Fang der Vögel. Den nachmals königlichen Vogelfänger Heinrich den Finkler feiert Löwes vielleicht beste Ballade 

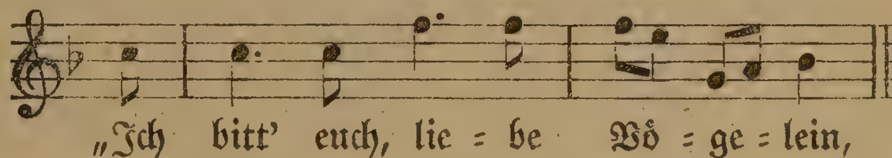
In der „Zauberflöte" führt sich der gutmütige Papageno mit den Worten ein:
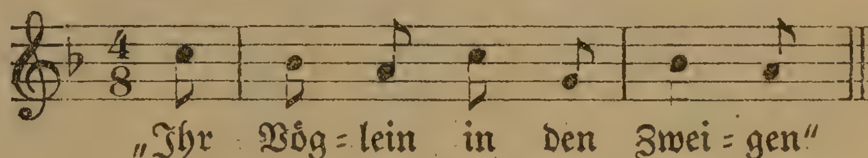


Schon im Volkslied
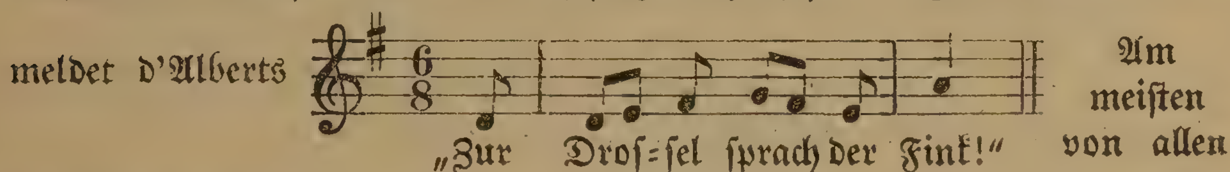


macht das Vöglein den Liebesboten. Ganz allgemein an die heimische gefiederte Sängerwelt wendet sich auch der Kehrreim von Gumberts einst vielgesungenem (Schlesinger=Berlin druckte 150 Lieder von ihm)



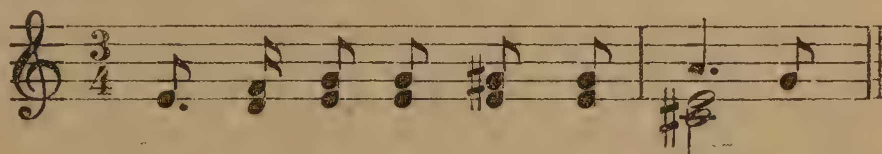
will keins von euch mein Bote sein?" und in



das feinsinnige Duo für Sopran und Bariton aus Thomas' prächtiger Spieloper „Mignon". Die besten Beziehungen (nicht im Sinne der Diplomaten, dicht vor dem Losschlagen) zwischen Vögeln und Blumen meldet d'Alberts



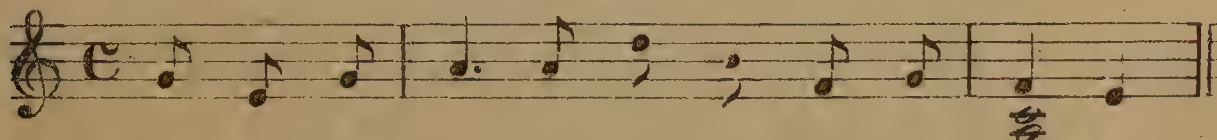
Am meisten von allen Singvögeln wird die Nachtigall besungen, und wohl zu ihrem Leidwesen oft der Melodie wegen mit der Betonung auf dem zweiten a
[32] statt auf dem ersten. Richtig betont Neßler im Studentenchor aus dem „Trompeter von Säkkingen"



Und Studenten dürfens nicht."

(Vgl. „Lieder hat die Nachtigall, Waden hat sie nicht.")

Nach Gedicht und Melodie der tiefste aller Nachtigallen=Gesänge ist Brahms „An die Nachtigall" (Hölty)



tonreichen Schall". Tief schmerzlich singt auch Schumann in seiner

Langsam.

„Wehmut" „Es laſ-ſen Nach-ti-gal-len, weht draußen Frühlings-luft, der Sehn-sucht Lied er-schallen, aus ihres Kerkers Gruft." In dem Walzer aus Zellers Vogelhändler „Wie mein Ahnl zwanzig Jahr" bittet der Kehrreim

[33] „Noch a-mal, noch a-mal, noch a-mal

sing dein Lied, Nachtigall!" den Vogel, das Lied, das er beim ersten Kuß des Ahnl und seiner Resei einst gesungen, recht oft zu wiederholen. (Spinoza: Man sehnt nicht nur genossenes Angenehme zurück, sondern auch die Nebenumstände, unter welchen das geschah. Das kann soweit gehen, daß unsere Phantasie beides sogar verwechselt und es gerade die Nebenumstände sind, nach denen man sich sehnt.)

„Horch die Nach-ti-gal-len schla-gen!"

singt Schuberts berühmtes Ständchen: „Leise flehen meine Lieder". Dem guten Kuckuck gelten vor allem Kinderlieder. „Kuckuck, Kuckuck

[34] ruft's aus dem Wald!" und „Ein Schäfer-mäd-chen wei-de-te".

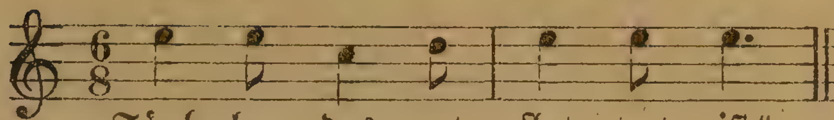
Auch das Lied „Der Jäger aus Kurpfalz" wird der Intelligenz des Vogels gerecht: „Der Kuckuck, der ist g'scheidt, weil er bei Nacht nicht schreit."

An den König der Vögel wagt sich das Lied:

„Hoch vom Dachstein, wo der Aar noch haust".

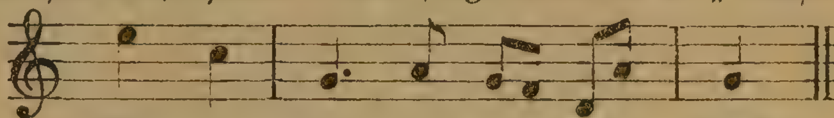
Die „sanftmütige" Taube (wer es glaubt, der streue einmal Futter auf sein Fensterbrett und sehe sich dann die Rauferei an) besingt schein-

bar das hübsche Lied aus der „Fledermaus"



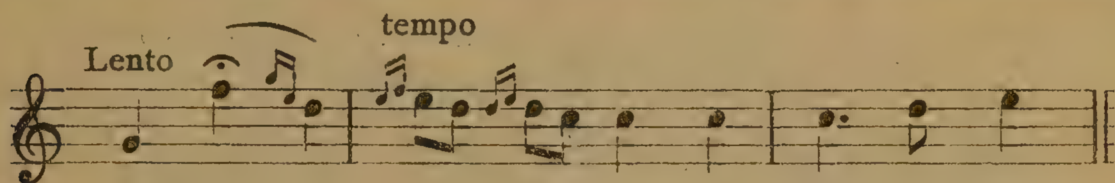
„Täub=chen das ent=flat=tert ist",

das Täubchen heißt aber Rosalinde und ist eine nicht untröstliche Strohwitwe. Von einer wirklichen entflohenen Taube singt Gabriele im „Nachtlager von Granada"



„Ach sie war mein ein=zig Glück!"

Haydn teilt in der „Schöpfung" der Taube das zärtlichste Wesen zu.



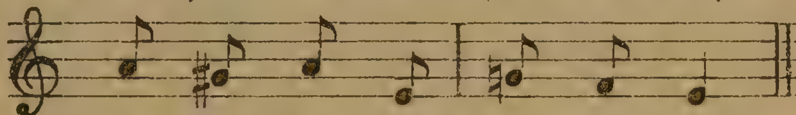
„Und Lie=be girrt das zar=te Tau=ben=paar",

und ebenda:



„Den Mor=gen grüßt der Ler=che fro=hes Lied".

Von der Krähe als Vorbote des Todes, als Leichenvogel, handelt das schaurige Lied aus Schuberts Winterreise („Die Krähe")



„Ei=ne Krä=he war mit mir,

aus der Stadt gezogen." Und nun wundere sich niemand, daß dieser ganze erste Abschnitt „Natur" so kurz ist. Was darin vorkommen kann und könnte, wird ja meist nur im Dienst der Liebe zitiert.



„Könnt ich als Son=ne hoch am Himmel schweben!" wie Chopin in „Mädchens Wunsch" ein kleines dummes Mädel singen läßt, — Guter Mond — So viel Stern am Himmel stehn — Unter der Linden — Letzte Rose — Kommt ein Vogerl geflogen und viele andere von Blumen und Bäumen, Morgen, Abend, Nacht, Frühling sind ja Liebeslieder und gehören in den dritten Abschnitt.



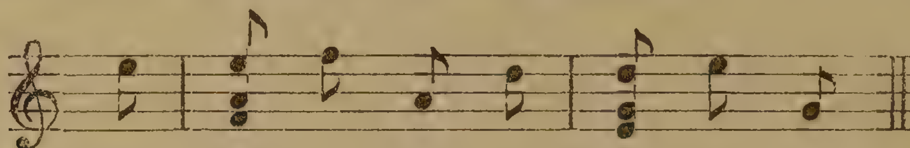
Land und Leute.

(Berge, Städte, Flüsse.)

[35] Eigentlich lernt man das Heimatland, wie fremde Länder durch das Reisen kennen und die Prinzessin im „Johann von Paris" von Boieldieu singt auch



während Georg in Lortzings „Waffenschmied" davor warnt, wenigstens wenn man eine wankelmütige Braut zurückläßt:



wenn man auf Reisen geht!" Jedenfalls kostet Reisen Zeit und Geld, und sehr viele Menschen halten es damit so, wie mit den meisten Dingen im Leben; sie begnügen sich, sie aus der Fantasie anderer kennen zu lernen. Manchmal vielleicht im Bewußtsein, daß sie auch bei wirklichem Erleben doch die Eindrücke anderer von den Dingen nachempfinden. Für die meisten ist die wahrste Freude das Ende der Reise, die Rückkehr in gewohnte Verhältnisse mit dem Gedanken aus „Tannhäuser":



nachdem man beim Verschließen der Wohnung aus Wenzel Müllers Musik zu „Ebner Erde und erster Stock" von Nestroy gesungen hat:



Bei vielen bleibt trotz aller eigenen Eindrücke das landläufige Vorurteil bestehen, das Gegenden und Menschen gewisse Eigenschaften beilegt. Oft genug beruht solches auf reinen Verwechslungen. Weil z. B. der Flachländer das Gebirge nur als Feiertagskost genießt, schreibt er den Bergbewohnern deutscher Zunge, mögen es nun Reichsdeutsche, Österreicher oder Schweizer sein, ganz besondere Gemütseigenschaften zu. Man lebe

mit ihnen, um über die Sache selbst zu entscheiden. Das **Flachland** mit seinen reicheren Genüssen gegenüber den Bergen rühmt wohl nur das Lied:



„Drun-ten im Un-ter-land, da ist's halt fein!"

Berge.

[36] Die **Tiroler** Lieder bewegen sich musikalisch in der Form des „Drehers", ursprünglich einer Tanzweise mit gemütlichen drei Vierteln (siehe auch „Die Musik des Rhythmus", im zweiten Teil des Büchleins) und werden mit Zither oder Gitarre begleitet. So die Volkslieder:



„Von der Al-pe ragt ein Haus"
(tönt das Horn)

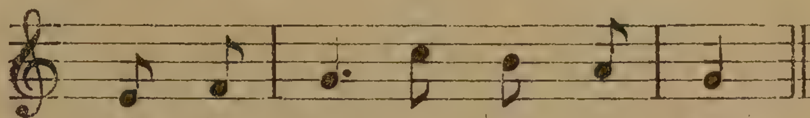


„Ü-ber Berg und Tal rauscht der Was-ser-fall"



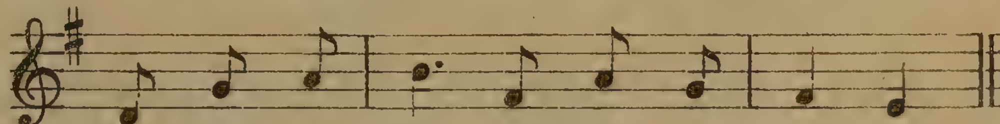
„Ti-ro-ler sind lu-stig!"

(manchmal auch traurig, so wie der Wiener nicht immer „gemütlich" ist und der Berliner nicht immer „schnodderig" sein — soll —.)



„Zil-ler-tal, du bist mei' Freud"

(aber erst am Ende; das Stück von der Bahnstation ab ist unergründlich langweilig.)



„Von mei-nen Ber-gen muß ich schei-den!"

(singt der im Flachland Arbeit Suchende)



„Auf der Alm, da gibt's ka' Sünd"

höchst philosophisch ausgedrückt: die Sache wohl, aber den Begriff nicht!



„Wenn der Schnee von da Al = ma weg = a = geht"

(von Norddeutschen zuweilen mit lauter italienisch betonten à gesungen)



„Mein Herz ist im Hoch=land".

Herumziehende Sänger singen zur Harfe, Drehorgel oder Violine gerne das rührende Lied: „Der Tiroler und sein Kind"



„Wenn ich zu mei=nem Kin=de geh, in sei=nem Aug die Mut=ter seh!"

Andere Rhythmen bringen die sogenannten Schweizer=Lieder:



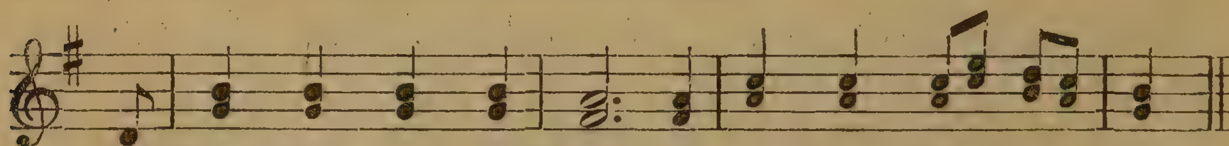
„Steh nur auf, steh nur auf, du Schwei = zer = bu,

steh auf und melk' die Kuh!" und „Schweizer Heimweh"



„Herz, mein Herz, war = um so trau=rig?"

Dasselbe Thema behandelt Friedrich Silchers



„Zu Straß=burg auf der Schanz, da ging mein Trau=ern an,

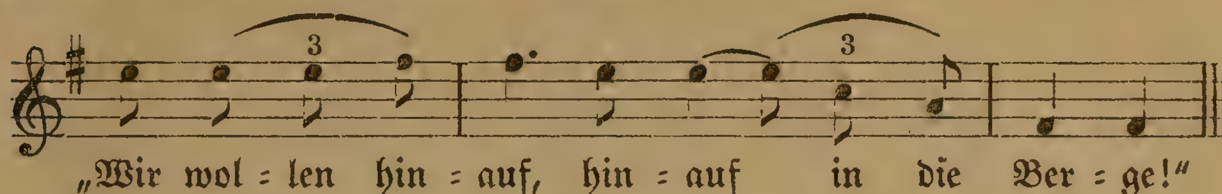
das Alphorn hört ich drüben" — von den Schweizer Bergen — ein Schulbeispiel für den Unterschied dichterischer und realer Wahrheit. Jeder, der das Lied singen hört, fühlt, wie wahr das empfunden ist!

Harmloser ist:

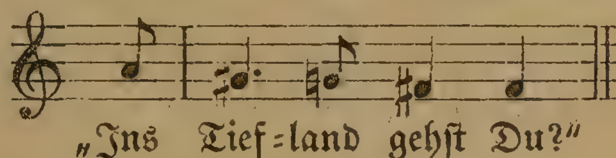


„Uff 'm Berg = le bin i g'säs = se"

In d'Albert's Oper „Tiefland" ist es ein Duo zwischen Martha und Pedro, das die Reinheit der Bergluft preist:



Ebendort warnt der Hirt Nando seinen Gefährten Pedro:

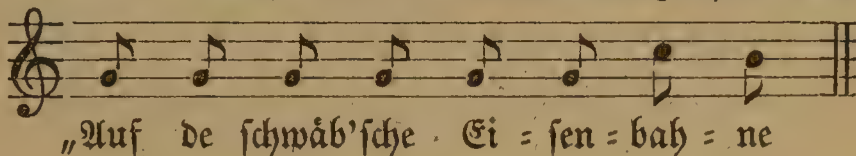


Und solche, die das Textbuch nicht lasen und der Musik nicht zuhörten, haben mit dem Titel „Tiefland" dieser seit Wagner fruchtbarsten und nachahmenswertesten Oper symbolisch das Werk selbst herabzusetzen versucht. Neidhämmel! Verschafft euch doch einen ähnlich gedichteten Text und setzt ihn nach dieser Vorlage in Musik!

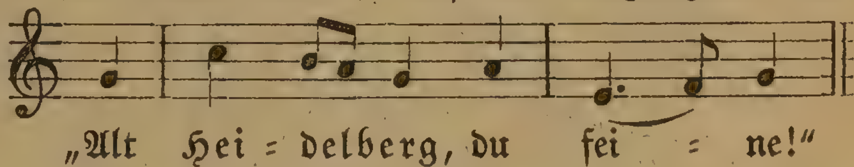
Deutsche Städte.

[37] Wir aber sehen uns vorerst noch in der Stadt um! Von deutschen Städten meldet das Lied gar manches.

Setzen wir uns im Geiste in der württembergischen Residenz auf die Bahn!



gibt es viele Statione, Stuttgart, Ulm, Biberach, Meckesbeure', Durlesbach!" Dann geht es am Neckar weiter, nach dem Eingangslied aus Neßlers „Trompeter von Säkkingen":

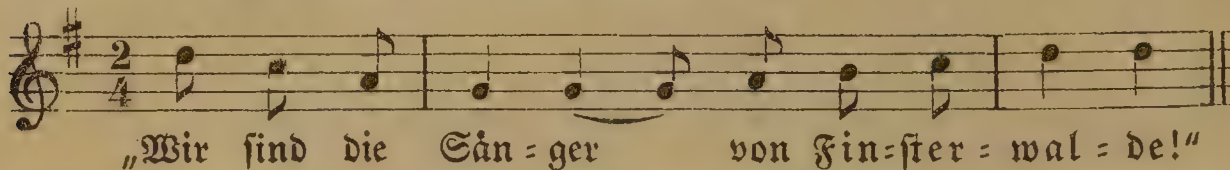


in frischester Studentenweise, eines der Prachtstücke der mit Unrecht viel geschmähten gesanglich prächtigen Volksoper! Laßt euch doch eine gleichwertige Melodie einfallen, vornehme Spötter!

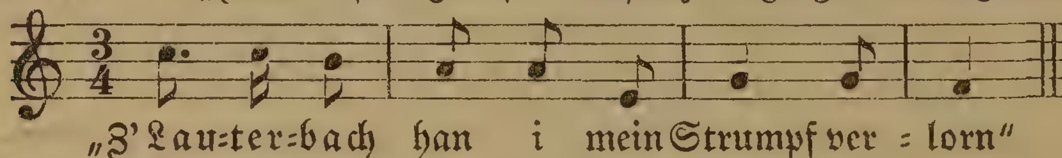
Unter den berühmten feuchtfröhlichen Festen zu Alt-Heidelberg aber fallen einem auch dreie ein, die nicht so ungemischt waren: die Jubelfeier mit der $2^1/_2$ stündigen Rede des Geheimrats Kuno Fischer über die Geschichte der Ruperto Carolina, die deutsche Protestversammlung gegen das Frühschöppeln, in deren Vormittags-Sitzung eine solenne Trink-

und Frühstückspause fiel, und der Philosophen-Kongreß, der den Pragmatismus, die Aufhebung der Ehrenpflicht zur subjektiven philosophischen Wahrheit verkündete.

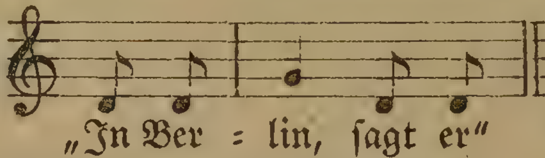
[38] Nun aber kreuz und quer, wie weiland der Student Hieronymus Jobs in der Jobsiade, vom Liede getragen! —



und „O S t r a ß b u r g, o Straßburg, du wunderschöne Stadt!" s. d., das V o l k s l i e d: „Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Unglück an!"



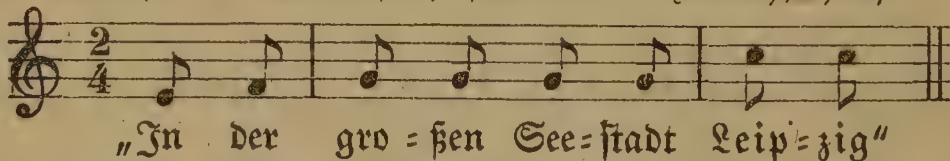
Und wieder ein wenig nach dem Norden:



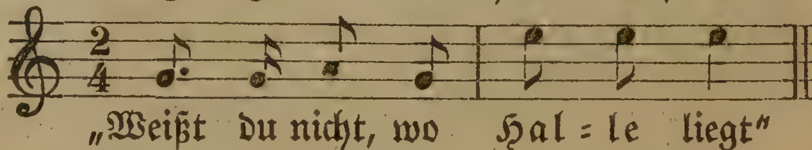
usw. aus der Posse „Die Wiener in Berlin" v. Holtei, seinerzeit grimmig parodiert im „Kladderadatsch", in einem Schmähgedicht auf den Hofprediger Stöcker.

„In Berlin, sagt er, —
Sitzt ein Pfaff, sagt er, —
Hat ein G'sicht, sagt er, —
Wie ein Aff, sagt er. —

Nur des Reimes wegen kommt die gute nordische Stadt in das Studenten-Trinklied: „Ich bin der Fürst von T h o r n, zum Saufen auserkoren!" s. d. Auf sämtliche U n i v e r s i t ä t s s t ä d t e geht das Studenten-Trinklied: „Stoßt an! (Münster) soll leben! Hurrah, hoch!"



singt ein bekanntes Studenten-Ulklied. Nahe an diesem Stiefkind der Preußischen Eisenbahn-Verwaltung liegt das von ihr mit besten Verbindungen verhätschelte H a l l e.



singt ein Spruch mit der leichtsinnig moralstatistischen Behauptung:

„Sind so viele Jungfern dort,
Als Walfisch in der S a a l e."

Ebenso zweifelt an der durchgängigen Tugend junger Mädchen das schwungvolle Lied:



„Als wir jüngst in Re=gensburg wa=ren".

Man fährt dort über den Strudel der Donau, wo „der Nix" nur ein Kind von 14 Jahren verschont „weil ihm der Myrtenkranz geblieben", da sie „noch nicht lieben kunnt"; die anderen weiblichen Insassen des Kahnes holt er zu sich hinunter. Es gibt auch sonst noch Lieder, welche die Flüsse, an denen Städte liegen, und deren besonderes Wahrzeichen besingen.

„'s gibt nur a Kaiserstadt,
's gibt nur a Wien." (s. d.) und



„So lang der al=te Ste=fan,

der Stefansturm noch steht, so lang die blaue Donau durch d'Weaner Stadt noch geht —" hört dort die Gemütlichkeit nicht auf. Für München bildete sich das Lied um: „So lang der alte Peter, — so lang die grüne Isar!" Der Genuß der Gemütlichkeit ist in beiden Großstädten mehr eine Art „Picknick"; man muß ein gut Teil davon selber mitbringen und sich dort nicht darin stören lassen, wenn ein Tscheche es für eine Gemeinheit erklärt, deutsch zu sprechen, und hier nicht, wenn man einem verdienten Mann in Uniform oder Gehrock von oben einen kräftigen Tritt erteilt in der Hoffnung auf ein gnädiges Lächeln des unbedeutendsten Klerikers. Letzteres kommt vielleicht an der Donau, wie an der Isar vor.

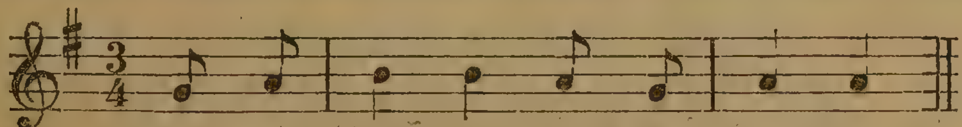


„Das sind so klei=ne Schwächen
Und mensch=li=che Ge=bre=chen!"

wie der Knappe Veit und der Wasserfürst Kühleborn einträchtiglich in Lortzings „Undine" in Bezug auf die Bezechtheit mit gutem Weine feststellen.

Deutsche Flüsse.

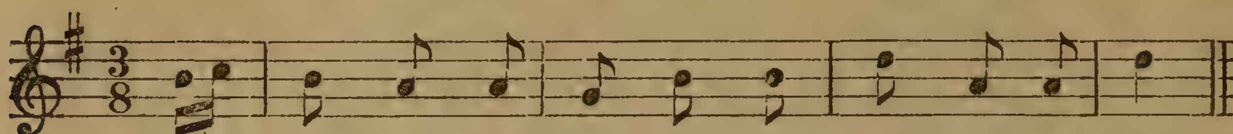
[39] Die Flüsse selbst besingt gar manches Lied, so das herrliche



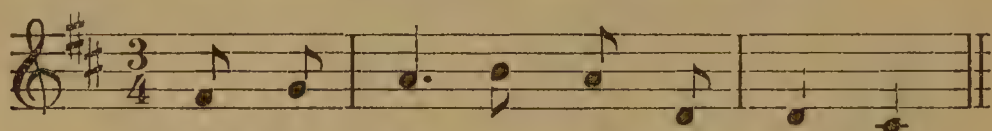
„An der Saa=le hel=lem Stran=de!"

und das einst von allen Baritonen gesungene sehr glücklich erfundene Weser-Lied von Gustav Pressel

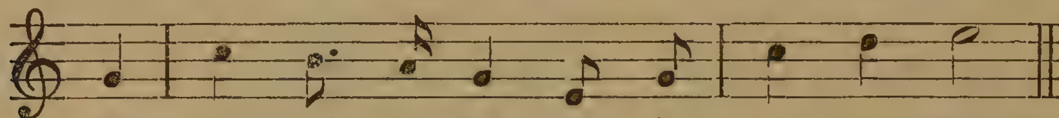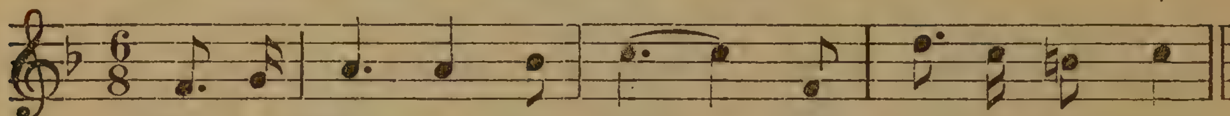




ist eigentlich ein Lied von der Treue; denn der Dichter will ein goldenes Ringlein für seinen Schatz in die Flut werfen.



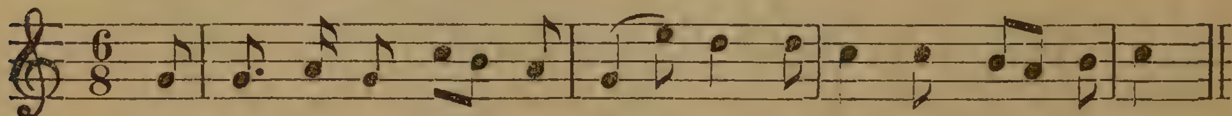
Gumberts gesangvolles Lied, wird zuweilen in Lortzings „Undine" eingelegt.



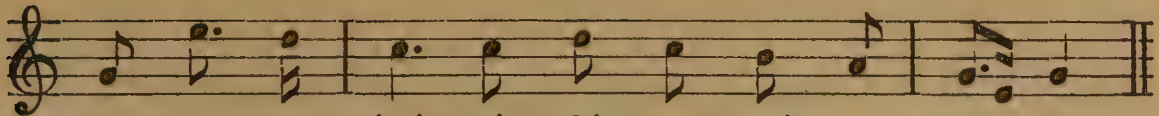
erzählt „Das Herz am Rhein" von Wilhelm Hill. Vor dem allzu guten Leben an diesem Strom warnt verständnisvoll das Lied:



mein Sohn, ich rate dir gut!" Der Rhein ist überhaupt der am meisten besungene von allen Flüssen, am unvergänglichsten in dem Volkslied „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" von Silcher, nach Worten Heines mit dem herrlichen Schluß

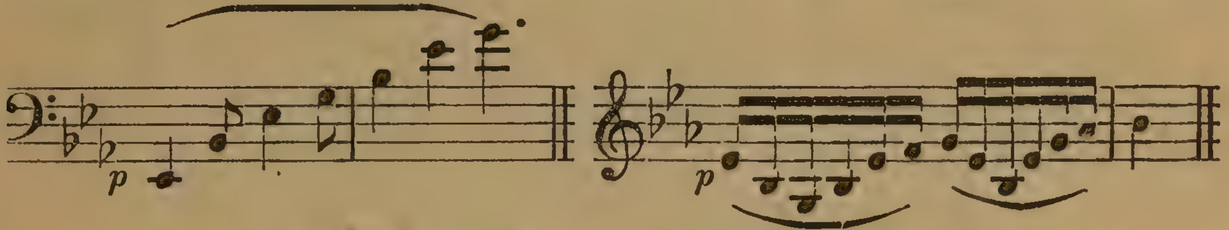


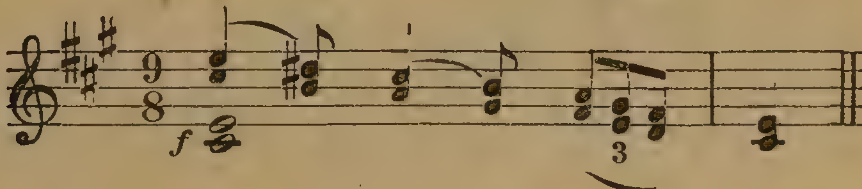
[40] Dieses einfache Lied, von 6000 Männerstimmen gesungen, machte auf dem Sängerbundesfest im „Glaspalast" zu München 1874 stärkere Wirkung, als irgend einer der kunstreichen Chöre. Die meisten Sänge vom Rhein, die nicht gerade nur als Trinklieder seinen Wein loben, besingen ihn als vaterländischen deutschen Strom.

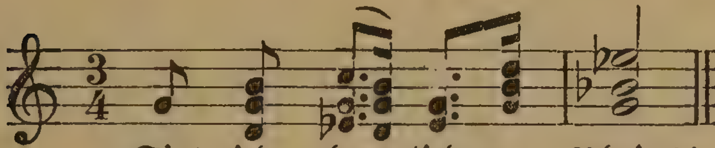


„Dort wo der Rhein mit sei-nen grü-nen Wel-len“

ist eine der glücklichsten, freilich nicht gut betonenden. Auf den alten Wunsch mancher Franzosen nach dem linken Rheinufer antwortete 1845 das Lied: „Sie sollen ihn nicht haben“ (s. d.). Dem Rhein hat Wagner in seinem „Ring der Nibelungen“ allbekannte Motive gewidmet (s. a. o. die Natur bei Wagner, wie das Rheingold-Motiv):

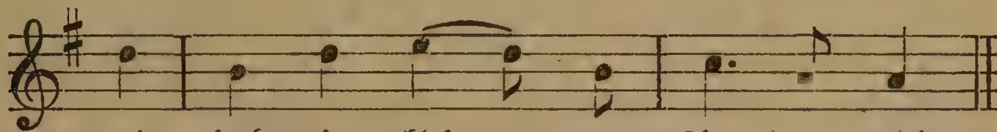






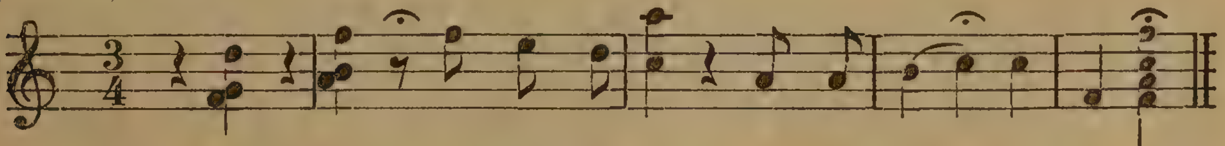
„Sitz' ich herr-lich am Rhein?!“

mag mit Gunther in der „Götterdämmerung“ mancher Villen- und Schloßbesitzer von Worms bis Mühlheim die neidische Mitwelt fragen. August Bungert, der Komponist des unendlich viel gesungenen



„Ich hab' ein klei-nes Lied er-dacht“

sagt in seinem „Bonn“:



„Rhein, Rhein! es liegt an Dir, wenn man bum-meln muß!“

(Vgl. Hans Huber, Professor der Philosophie in München: „Über die Freiheit des menschlichen Willens“.)



Das Ausland.

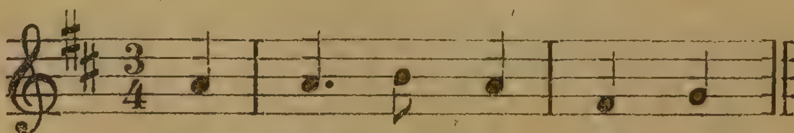
Reise um die Welt in 20 Minuten.

[41] Obgleich man sich nur ein paar Wegstunden von jeder deutschen Eisenbahn- und Poststation zu entfernen braucht, um lohnende Sprachstudien zu machen, lockt doch der Trieb nach Fremdem, dem Deutschen leider in verstärktem Maße angeboren, in die Welt. Da begegnet uns zunächst eine Anzahl ausländischer Lieder, die vollständig zu deutschen Volksliedern wurden. Voran steht darunter die frühere deutsche (zugleich dänische, schweizerische und englische) Volkshymne



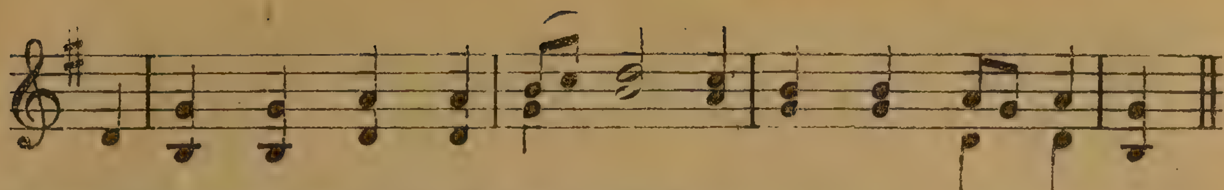
„Heil dir im Sie-ger-kranz"

Es gibt in Deutschland Leute, die schon im Frieden eine zarte Bedeutung in dem wohl unzweifelhaft englischen Ursprung dieser Melodie erblickten. Wohl dieselben, die im Essen, Spielen, Rasieren, Politisieren usw. englisch waren. Jene Melodie ist nun einmal deutsch geworden. Tatsachen schafft keine Logik aus der Welt. Der berühmte Musik-Archäologe Chrysander schreibt sie dem Engländer Henry Carey zu und setzt die Entstehung ins Jahr 1743, zuerst gedruckt ist sie von Simpsons im thesaurus musicus, London 1744. Im übrigen kam es in einer Zeit, da deutsche Fürsten und Prinzen Töchter feindlicher Höfe zu Frauen hatten und die Behörden ersten deutschen Gasthöfen anglo-amerikanische Namen erlaubten, auf die Herkunft der Monarchen-Hymne trotz ihres irreführenden Titels „Volkshymne" nicht an. Die wirkliche Volkshymne hieß aber längst „Deutschland, Deutschland über alles" und sie konnte aus vollstem Herzen der Bürger des kleinsten Ländchens mitsingen, auch wenn er seinen Landesherrn nur wegen und gemäß von dessen Betätigung deutschen Fühlens und Denkens schätzte (s. a. „Seht, er kommt"). Zu den schönsten jener deutsch gewordenen Lieder gehört das Altniederländische Dankgebet



„Wir tre-ten zum Be-ten",

auch „Wilhelmus von Nassaue bin ich aus deutschem Blut".



Ursprünglich schwedisch ist das liebliche



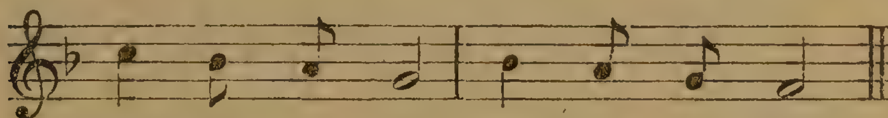
„Spinn, spinn, Mäg = de = lein"

irisch:  schottisch: das innige

„Letz = te Ro = se, die mich schmück=te"

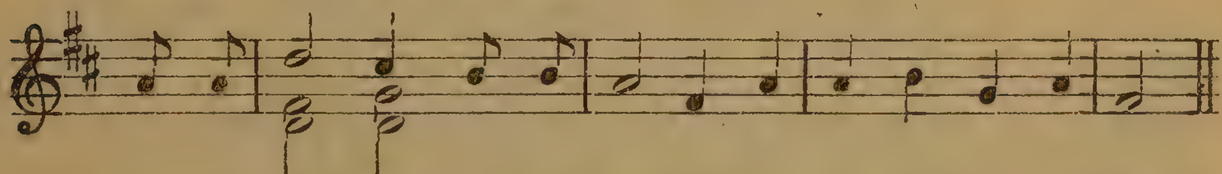


„Sag mir das Wort, das so gern ich ge = hört"



„Lang ist es her, lang ist es her"

(diese Worte auch einzeln zitiert). Nach dem schottischen „home sweet home" singt man bei uns:



„in der Hei = mat, in der Hei = mat, da gibts ein Wieder=sehn".

Russisch ist das holde: 

„Nä = he nicht, lieb Müt = ter = lein,

am roten Sarafan!" und das schwermütige Abschiedslied (in Moll)



„Schö = ne Min = ka, ich muß schei = den!"

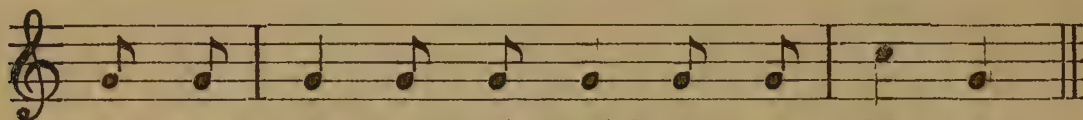
Auch die schöne russische Nationalhymne von Lwoff



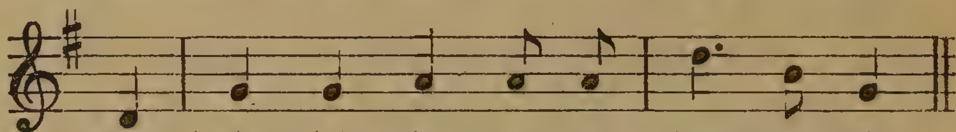
wird auf Klavier, Harmonium usw. gern bei uns gespielt. Polnische Angelegenheiten behandelt das einst auf vielen deutschen Leierkästen gespielte, schwermütige



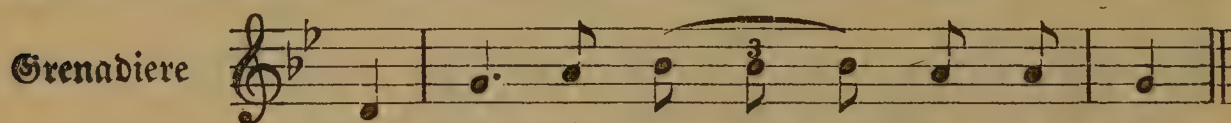
und das heute fast vergeßne „Bertrands Abschied“



Die französische Marseillaise endlich wird bei uns meistens in Schumanns Fassung



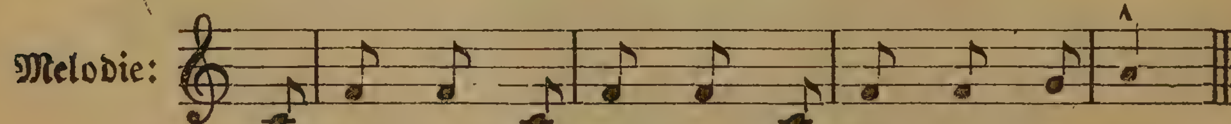
wie eine Schildwach im Grabe“ zitiert aus seiner Ballade: Die beiden Grenadiere



[42] während Richard Wagners französische Vertonung des Heineschen Gedichtes so ziemlich verschollen ist. Wenigstens durch die Sprachen der Kulturländer führt das bekannte Münchener Lied

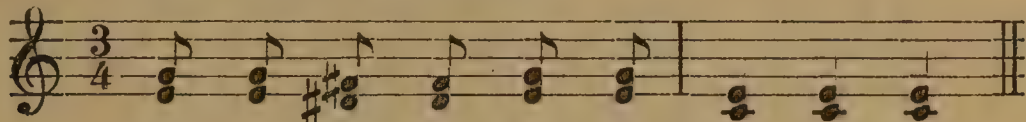


Eine Strophe singt nach eigener an Wagners Riesen=Motiv erinnernder Melodie:



mir san aus dem luustigen Menzing dahoam.“ Dieser Vers wird dann in allen Kultursprachen wiederholt, und neben den zwei ersten Zeilen

der Odyssee ist dieser Text „uk esmen ek Pasing, uk esmen ek Loam, all esmen ex eudiu Menzing oikoi", das Einzige, was die älteren Singenden aus sechsjährigem mühevollsten und geisttötenden Einpauken von Formen der hellenischen Sprache gerettet haben. Fürwahr, ein hoher und idealer Lohn des unentwegten Strebens (nach „Formaler Bildung")! Hier seien nun gleich noch einige Ur-Münchener „G'sangln" angeführt, die für den Nicht-Münchener zum sprachlichen Ausland gehören und manchem sicher größere Schwierigkeiten in der Aussprache bereiten als jede romanische Sprache.



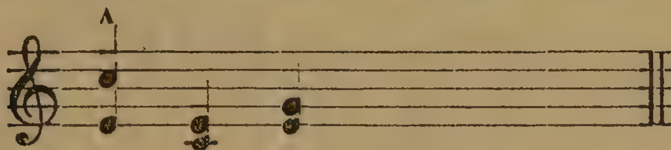
„Wia da Schim-mi no am Lebn is g'wen

Hamma eahm nix z'fress'n geb'n!" Oder jenes Lied, das die Moral Niederbayerns in Zweifel zieht, weil dort nicht (wie bei uns!) die Fensterladen nachts sittsam geschlossen sind.



„Ü-ber-all sand d'La-dln zu, überall usw. —

Aba in Straubing, Straubing und Passau" (gesungen):



„Und Pas-sau" dâ san's auf!

Oder das geistreiche im Text einzeilige



„Wann nur d' Fischgrat'n net so stecha tat'n"

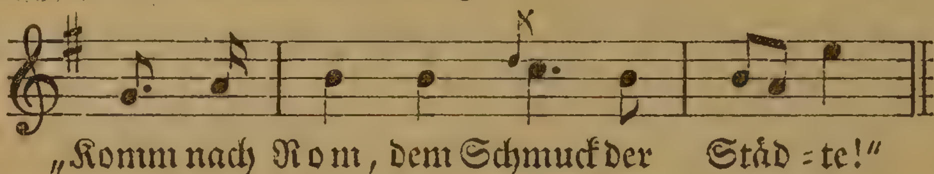
Bitte sprechen sie das einmal genau nach, Herr Piefke!

[43] In die verschiedensten Zeiten und Länder führt uns der Opern-Spielplan.

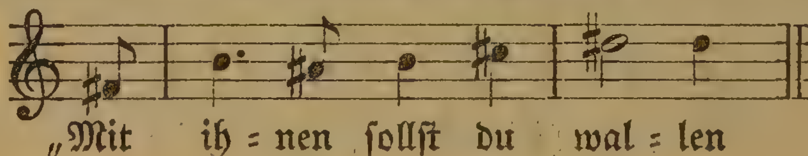
In die Schweiz der „Tell", nach Böhmen die „Verkaufte Braut", nach Italien „Stradella", „Fra Diavolo", „Die Stumme von Portici" (Neapel), „Cavalleria rusticana" (Sizilien), „Bajazzo", „Othello" (Venedig), nach Holland „Zar und Zimmermann", nach Frankreich eine ganze Reihe von Spielopern (nach Paris: Hugenotten, Maurer und Schlosser [Auber], Traviata), Goldenes Kreuz (das leicht zu verdeutschen wäre), nach dem alten Griechenland: Gluck's Werke und

die „Elektra", nach England: Falstaff, Lustige Weiber, Martha. Nach dem naturstimmungsvollen Schottland: der Vampyr, die weiße Dame, nach Nordamerika wurde der eigentlich in Schweden (Ankarströms Königsmord) spielende Maskenball von Verdi verlegt, nach Madagaskar die Afrikanerin, nach Ägypten, freilich dem biblischen: Joseph, Aida, nach Judäa die Salome, nach Japan zu den gelben Englandschülern: Madame Butterfly, Sullivans Mikado und S. Jones Geisha, nach Indien Spohrs zu Unrecht vergessene Jessonda. — Oberon, Entführung, Barbier von Bagdad entführen uns nach der Türkei, Maurer und Schlosser wenigstens nach dem Hotel der türkischen Gesandtschaft in Paris. Nach dem alten Rom bringt Mozarts Titus, nach dem mittelalterlichen Rienzi. Vergessen ist heute Aubers „Ehernes Pferd" mit seinem chinesischen Kostüm.

[44] Zahlreiche Gesänge aus Opern und anderswoher fordern mehr oder weniger lebhaft die Ortsveränderung.

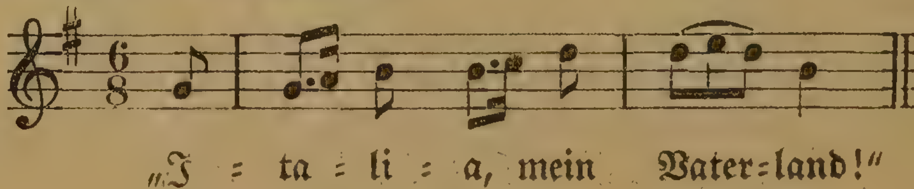


singt in Bellinis „Norma" Severus in den Gallischen Wäldern der Druiden-Priesterin Adalgisa vor; weit machtvoller fordert das gesamte Ensemble der Männerstimmen am Schluß des zweiten Aktes von Tannhäuser:

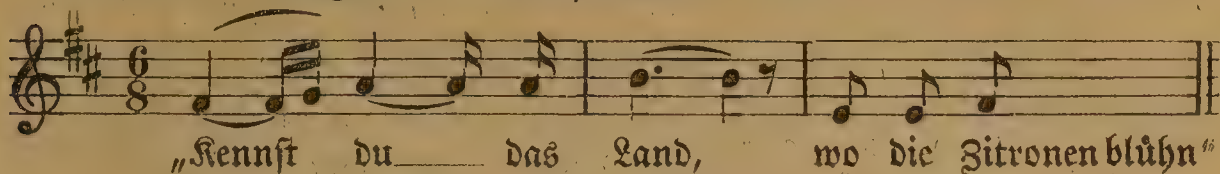


zur Stadt der Gnadenhuld!" Und er selbst bestätigt seinen Entschluß, zu seinem Heil der Mahnung zu folgen mit dem Rufe „Nach Rom!"

Der Ruf überhaupt „nach Italien!" ist manchem aus dem schrecklich ungelenken Text der Fürstin Wittgenstein zu Hektor Berlioz' in Karlsruhe, München, Köln gegebener großer Oper „Die Trojaner in Karthago" bekannt, wo ihn ein Genius dem schlafenden Äneas Heiterkeit erweckend zusingt. Das gleiche Land preist Stradellas Lied aus der gleichnamigen Oper Flotows:
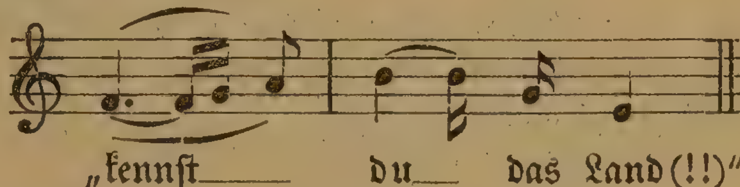


und das aus „Mignon“ von Thomas



blödsinnigerweise bei uns so gesungen



oder noch schlimmer verbessert



England besingt Ivanhoes Romanze „Wer ist der Ritter hochgeehrt?“ aus Marschners „Templer und Jüdin“, wobei Albert Niemann einst an der Berliner Hofoper den Kehrreim des Chores übernahm, ihn aber veränderte in:



(statt freue dich).

Die Türkei streckt einen Turbanzipfel mit dem „türkischen Marsch“ dem Finale der A dur-Sonate von Mozart (auch in dessen Entführung öfter eingelegt)



in die Familie. Norwegen kennt der Theaterbesucher aus dem „Fliegenden Holländer“.

[45] Nach Indien führt uns Mendelssohns wonniges „Auf Flügeln des Gesanges“ mit den Worten



dort weiß ich den schönsten Ort."



„A = ra = bi = en, mein Hei=mat=land!"

singt Fatime

im „Oberon";



„Zu des Ni = les heil'=gem U = fer!"

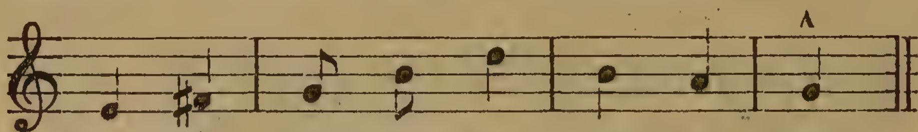
sollen wir dem ägyptischen Oberpriester in Verdis „Aida" folgen.

Der Chinese kommt in Sidney Jones' beliebter Mikado=Nachahmung „Die Geisha" vor



„Chin, Chin, Chi = na = man" (sprich Tscheinemenn)

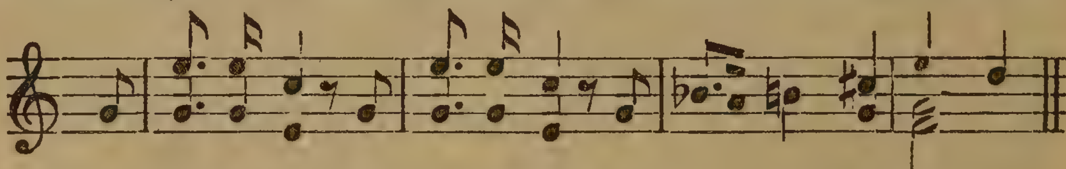
mit der jedem Verständnisvollen klaren Anspielung:



„Man trägt an = ders = wo auch 'nen Zopf!"

Bitte aber nicht gleich an etwas Bestimmtes, etwa die deutsche Zensur, zu denken. Der Kehrreim, der Mazurka aus „der Walzerkönig" Steffens

entbietet sogar



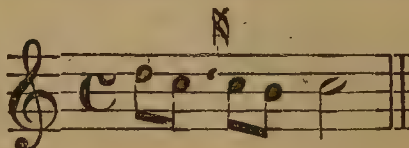
„Nach A=fri=ka, nach Ka=merun, nach An = gra Pequen=na!"

[46] Nach Ungarn, das die meisten nur in der Person seines großen Sohnes Freiherr v. Mikosch kennen, geleitet uns als bekanntes Zitat das Lied des Schweinezüchters Zuppan in Joh. Strauß' „Zigeunerbaron"

„Das Schreibän und das Lesän
ist nie mein Fall gewesen". (s. d.)

Als typisch für ungarische Musik gelten zwei Arten von Motiven,

ein langsames mit der Endung

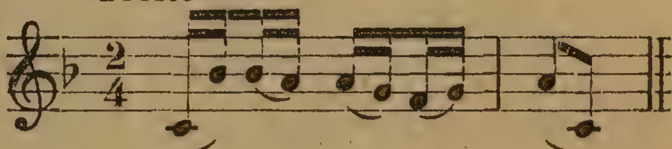


, mit welcher ganz allein in wundervoller Durchführung

und Steigerung d'Albert im „Tiefland" Marthas Erzählung vom Leben unter (NB. spanischen, nicht ungarischen) Zigeunern orchestral begleitet. (Beide Sorten von Zigeunern sollen verschieden und nur in der Fertigkeit des Stehlens gleich sein.) Der zweite Motiv-Typus ist schnell, $^2/_4$, galoppartig. Für beide bieten Liszts zwölf ungarische Rhapsodien für Klavier klassische Beispiele. So die viel in Orchester-Unterhaltungskonzerten (zuerst von dem Berliner Musikdirektor Bilse) gespielte zweite:



und die „Ungarische Fantasie"



für Klavier (Hans von Bülow) mit Orchester geschrieben. Andere Beispiele lieferten: Haydn, der doch in Ungarn lebte, nur im Finale seines ersten Trios



Beethoven in der Ouvertüre zu „König Stephan" (langsam)



Schubert verdanken wir ein köstliches Ungarisches Divertimento (Divertissement hongrois) für Klavier zu vier Händen, Jos. Joachim ein prächtiges „Violinkonzert in ungarischer Weise" (op. 11, Dmoll) Liszt hat außerdem von national ungarisch angehauchten Werken die Ungarische Krönungsmesse, die liturgische Motive eigenartig mit nationalen mischt, das Oratorium „Die heilige Elisabeth" (geborne Prinzessin von Ungarn) geschaffen. Brahms gab uns seine berühmte vierhändige Einrichtung Ungarischer Tänze, von denen besonders die erste Reihe



beginnend, von allen Promenade-Orchestern gespielt und auch in der Bearbeitung als „Zigeunerlieder" für Sopran und Alt von Viardot-

Garcia im Haus und Konzert gesungen wird, seine köstlichen sechs Zigeunerlieder für vier Stimmen, und den Zigeunertanz als Finale seines G moll-Klavierquartetts mit dem freilich etwas an Kaffeehaus erinnernden Thema



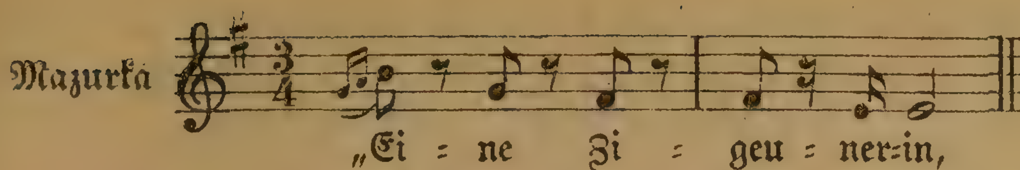
Suppé hat ein prachtvolles langsames Thema in der Ouvertüre von „Dichter und Bauer" mit der charakteristischen übermäßigen Sekunde gis-f



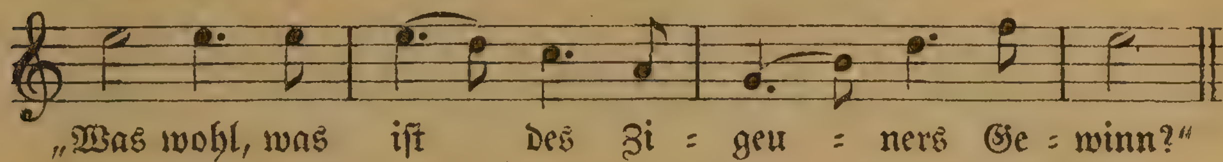
[47] Nicht leicht spricht wieder etwas so sehr für das Vorwalten der Fantasie, als das schon in diesem ganzen Absatz „Ungarn" angedeutete musikalische Zigeuner-Wesen. In den meisten Teilen Deutschlands hat kein Mensch je einen wirklichen nomadisierenden d. h. wohnsitzlosen Zigeuner gesehen. Manche kennen von Großstadtlokalen oder Badeorten zurechtgemachte Exemplare aus der nächsten Vorstadt. Selbst auf dem Lande bemerkt man durchziehende Trupps der echten polizeischeuen Art oft nur daran, daß am Zaun oder Garten frei umherliegende Dinge fehlen, oder daß die ganze Dorf-Kuhherde abends keinen Tropfen Milch mehr gibt, weil die Hallunken sie in der Nachmittagshitze stückweis in den Wald getrieben und dort gemolken haben. Und doch, welche Rolle spielt der Zigeuner in unserem musikalischen Gedächtnis! Mignon d. i. die Marchesina Sperata, Figaro, der Barbier von Sevilla, stud. jur. Werner Kirchhofer, der Trompeter von Säkkingen, sind als Kinder von Zigeunern gestohlen, ebenso der junge Graf Luna, im „Troubadour", der sogar verbrannt worden wäre, hätte sich die Zigeunermutter nicht in der Eile vergriffen und aus Versehen ihr eigenes Kind in die Flammen geworfen. Die Zigeuner im Troubadour, Zigeunerbaron, im ersten Akt der Mignon und dem dritten der Hugenotten reichten hin, um die Geldbörsen im ganzen Theater zu leeren. In den Biergärten erklingt die sehr hübsche Ouvertüre zu Balfes heute vergessener Oper „Die Zigeunerin" mit dem gemütlichen Zigeunerchor:



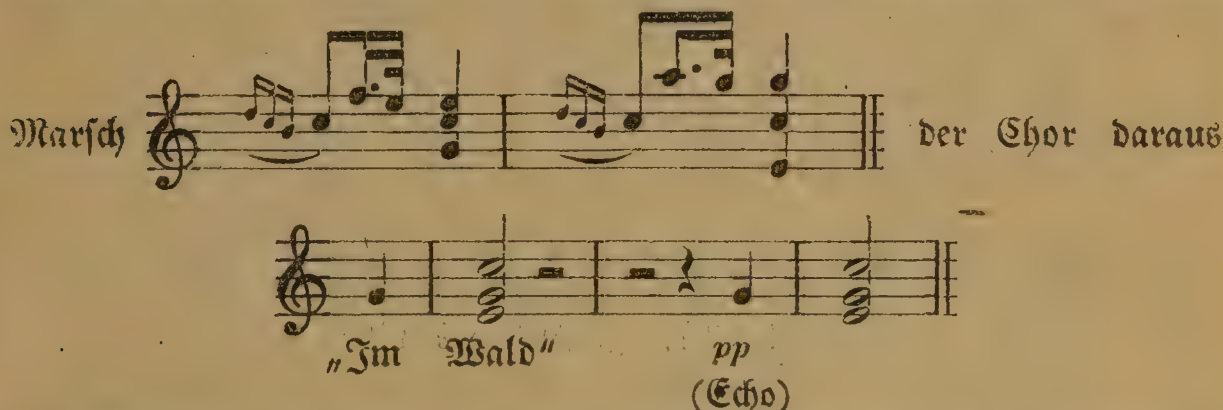
Andere Zigeunerchöre sind bekannt aus dem gleich mit der grotesken



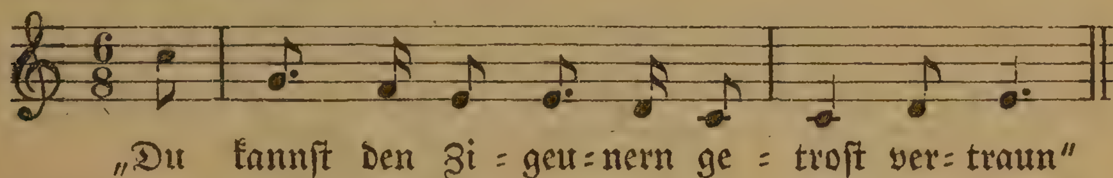
furchtbar zu schauen" beginnenden „Troubadour" von Verdi.



Webers *Preziosa* enthält den durch die Ouvertüre bekannten Zigeuner-
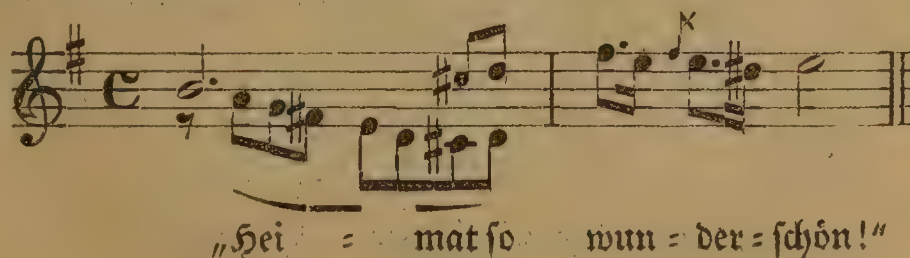


der Chor daraus ist volkstümlich geblieben. In Joh. Strauß' Operette „Der Zigeunerbaron" sagt der Chor:



(„dann wirst du gewiß übers Ohr gehaun" fährt der Kenner fort). Und Mirza weiß einen ungarischen Czardas für Sopran mit der Stretta:



Einen reizenden Czardas (sprich Tschardaasch) singt in Strauß' „Fledermaus" die erste Sopranistin Rosalie, mit dem einschmeichelnden zweiten Thema des langsamen Teils:



„Zigeunerleben" heißt ein reizvolles Werkchen Schumanns für gemischten Chor mit Klavier (Triangel und Tamburin nach Belieben)



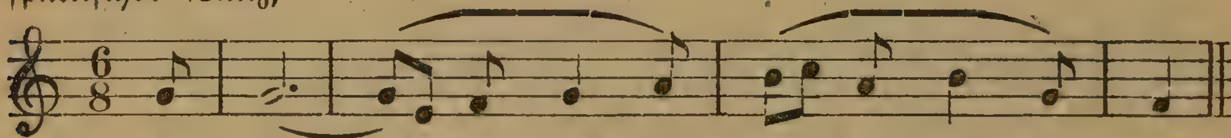
im Buchengezweig" in dem einige Motive deutlichst auf spanische Musik hinweisen.

[48] Die Verbindung des Zigeunertums mit Spanien macht es nötig, uns einen Augenblick mit diesem in unsrem Opernbetrieb so wichtigen Land zu beschäftigen. Der „Zigeunerbube im Norden" betitelt sich das alte Lied

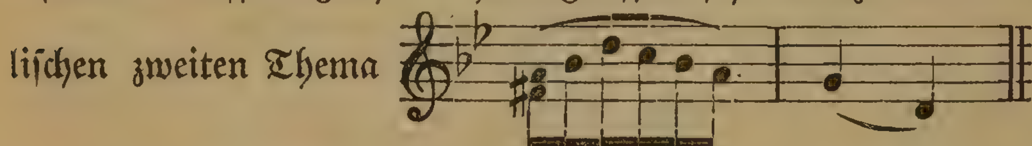




sang ein Junggeselle in Leipzig so unermüdlich, daß sein Zimmernachbar endlich an die Türe klopfte und rief „Wenn sie wirklich fahren, so zahle ich Ihnen gerne die Fahrkarte bis Kieritzsch. „La paloma", ein spanischer Tanz,



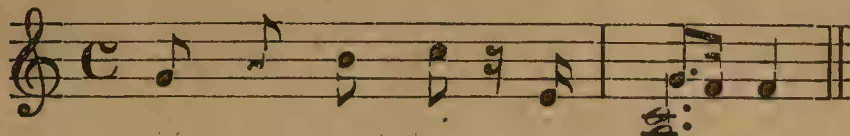
erklingt in allen Konzertgärten, ebenso Moritz Moszkowskis glänzend erfundene ursprünglich vierhändige spanische Tänze mit dem melancholischen zweiten Thema



Von den Opern des weiteren deutschen Spielplans haben nicht weniger als zehn Spanien zum Schauplatz: Nachtlager, Tiefland, Barbier von Sevilla, Figaro, Don Juan, Fidelio, die drei Pintos von Weber, der Corregidor von Hugo Wolf, Troubadour, Carmen. Robert Schumann gab uns das herrliche „Spanische Liederspiel" für Solo=Quartett mit Klavier, darin das prachtvolle Bariton=Lied

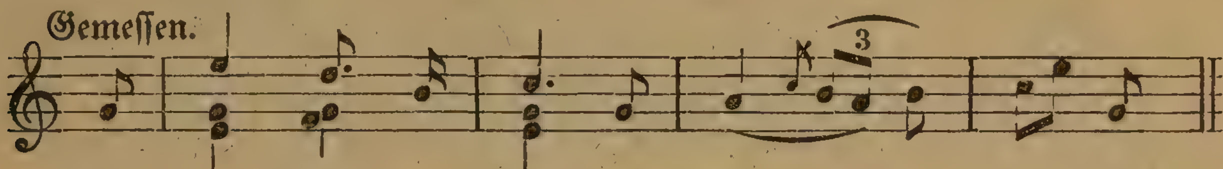


außerdem den schwungvollen spanischen Bolero für Tenor „Der Hidalgo"



„Es ist so süß, zu scher=zen!"

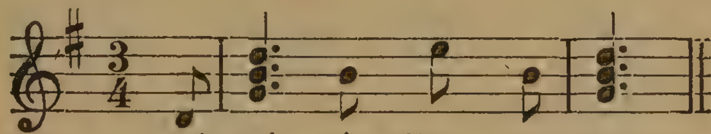
Von Adolf Jensen, der einige einst allbeliebte Lieder ersten Ranges hat, sind auch spanische, darunter das entzückende „Am Ufer des Flusses" mit dem Schlusse



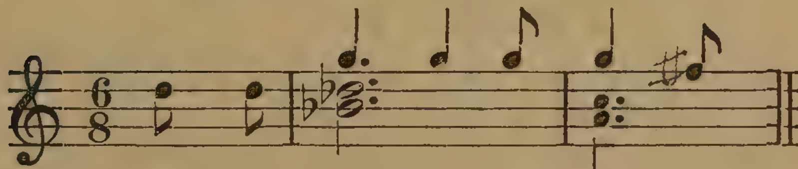
„Das rei=zen=de Bild Am Man=za=na=res!"

und „Klinge, klinge, mein Pandero!"

[49] Tatsächlich ist „Carmen" die Oper, aus welcher von allen weitaus am meisten gesungen, geträllert, gepfiffen wird. Fast die ganze Oper ist Gemeingut geworden, während man dies selbst bei „Freischütz" nur von einer Anzahl von Stellen sagen kann. So die Motive des bäurischen Liebespaares:



„Ich seh die Mut=ter dort!"

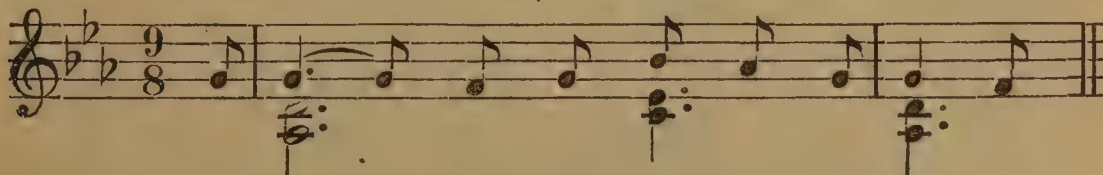


„Ei=nen Kuß mei=ner Mut=ter!"



„Ich komm wie=der zu=rück, wenn sie die Run=de ma=chen",

das durch Wegbleiben der vorhergehenden gesprochenen Stelle sinnlose



„Ich sprach, daß ich furcht=los mich füh=le"

Die Straßenkinder:



„Schnell, als wie ein Don = ner = wet = ter“
(Schnell her = bei = geströmt wie's Wet = ter)

Die Fabrikmädchen:



„Leich = te Wölk = = chen schwe = ben“

Die Stutzer:

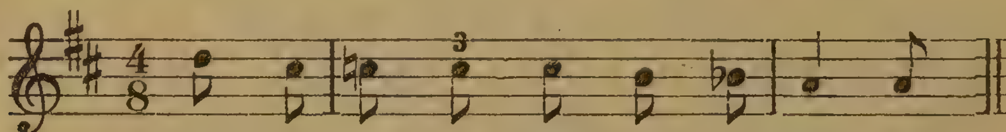


„Wenn dein sprö = des Herz uns von Lie = be spricht!“

Der Aufzug der Soldaten:

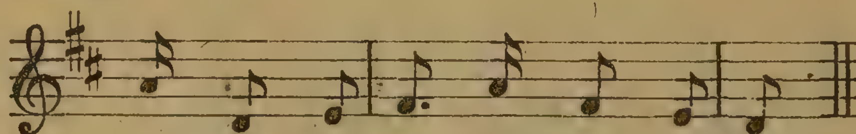


[49a] Motive der Zigeuner:



„Ja die Lie = be hat bun = te Flü = gel“

mit dem Kehrreim

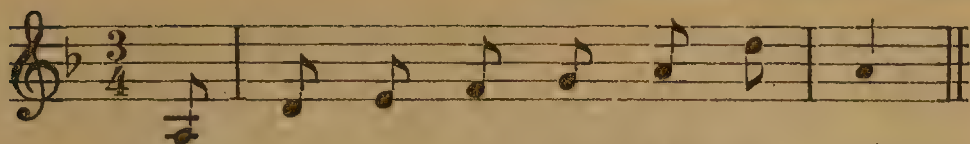


„Zi = geu = ner = lieb, wenn sie entflammt“

oder „Die Lieb, die von“ usw. (Oft hört man die Stelle so singen: „Die Liebe von Zigeunern stammt“ — Wo stammen dann, bitte, die Zigeuner her?) und dem Schluß:



„Wenn ich lie = be, nimm dich in Acht!“



„Was ist Zi = geu = ners höch = ste Lust?!“

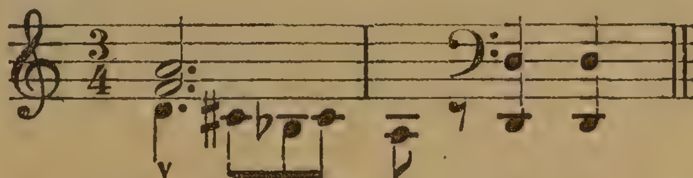


„Drau = ßen am Wall von Se = vil = = = la“

Carmens spanischer Kastagnetten-Tanz



Das „Schicksalsmotiv“

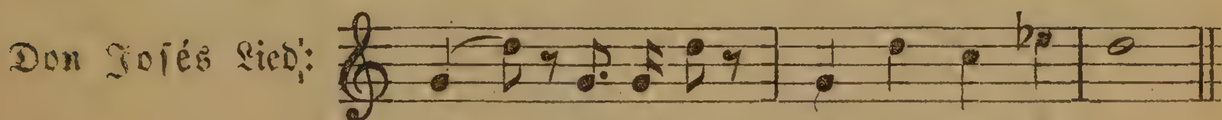


[49b] Carmens Bescheid auf die Liebeswerbung der Stutzer Sevillas



„Wohl nie = mals viel = leicht s'kann mor = gen schon sein“

Don Josés Lied:



„La — Tralla = la! Mann von Al = ka = la“

(Man versteht nicht, wie das in die Oper kommt, weil in dem sehr wesentlichen Dialog nur ein kleiner Teil als Rezitativ bei uns stehn bleibt. Don José war nämlich auf der Hochschule in Alkala Student der Theologie, was auch manchen anderen Zug seines Wesens, besonders seine Unkenntnis der Frauen, erklärt. —) Motiv der Schmuggler



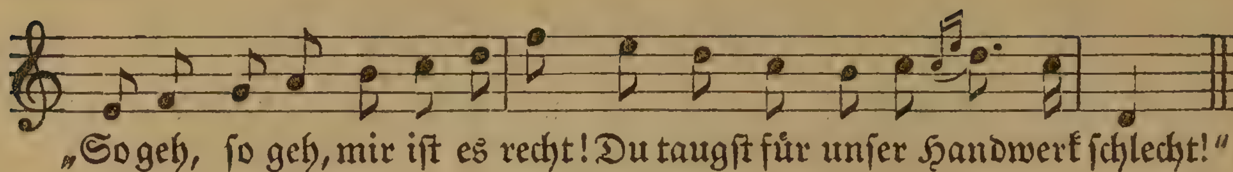
„Wo es sich dreht um Schur = ke = rei“

Carmen als Schmugglerin:

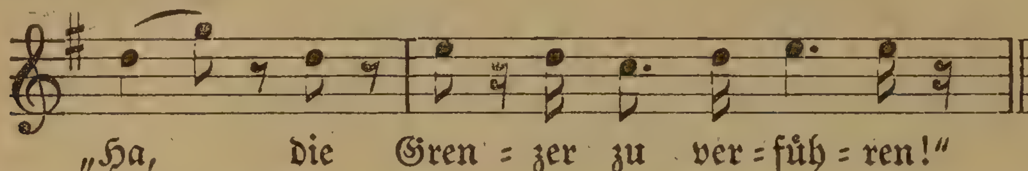


„Durch des Ge = bir = ges Klüf = te hin“

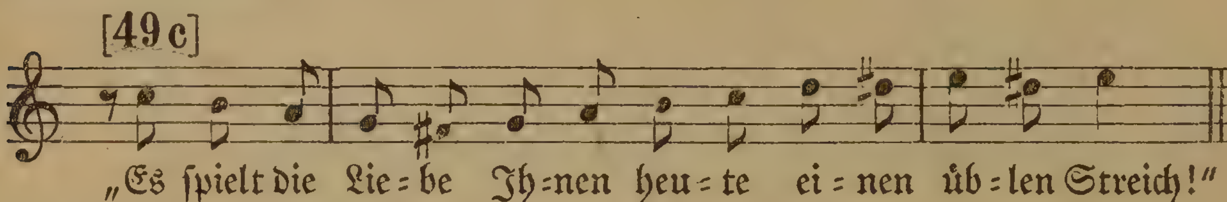
Carmen:



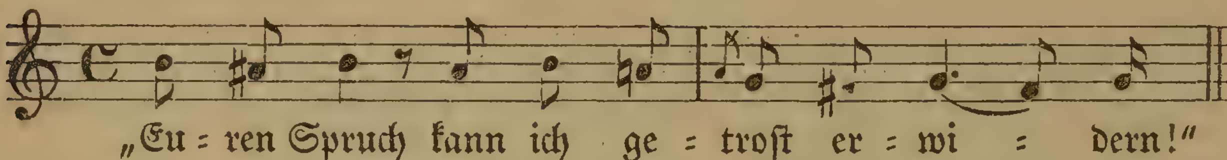
Das pikante Terzett:



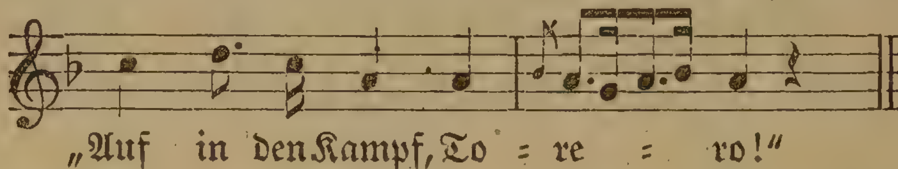
Die Worte der zwei Schmuggler an den Hauptmann: „Mein Kapitän! Mein Kapitän!“

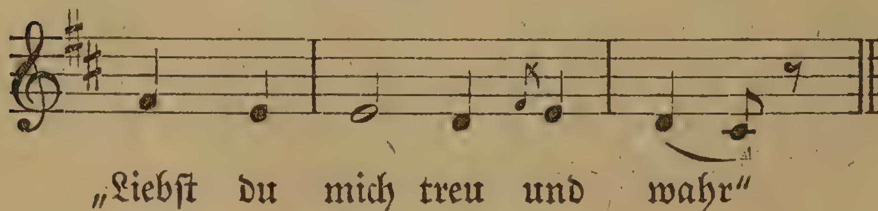


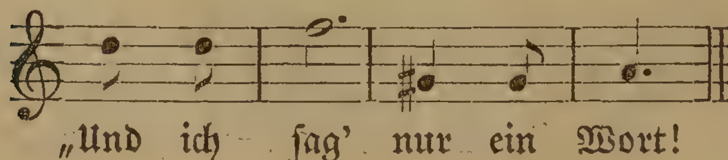
Der Stierkämpfer:



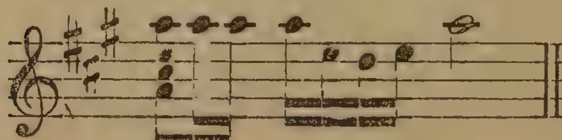
Dann das bei allen Gelegenheiten des gewöhnlichen Lebens, wenn irgend jemand sich zu irgend etwas entschließen soll, singend zitierte:
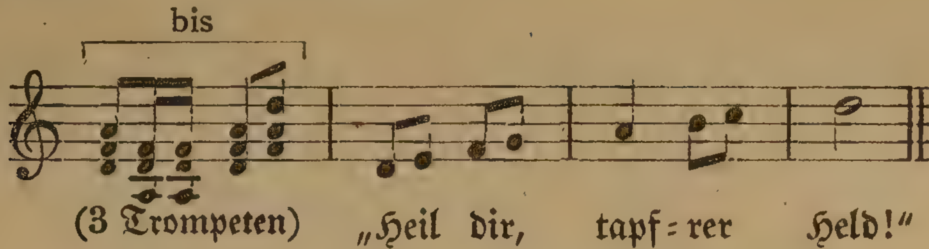






Wer mich liebt, der ist dort!“ Das festliche Stierkampfmotiv:



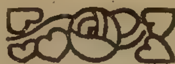
und der Chor der Stierkämpfer



der trotz seiner zündenden Brutalität vom dritten Ton ab im bloßen Notenbilde der olympischen Vornehmheit des ersten Hauptthemas „des" Violinkonzertes (von Beethoven) gleicht.



Man sieht, daß selbst die Reise um die ganze Erde zuletzt wieder zurück zur Heimat führt.

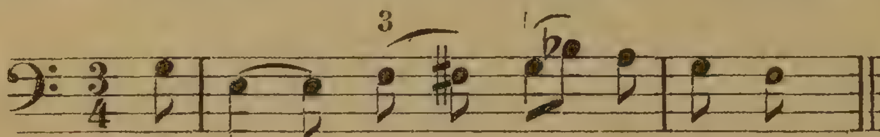




II. Der Mensch.

Die Lebensalter.

[50] Schon bei den Jahreszeiten fanden wir das Zitat oft symbolisch, die menschlichen Lebensalter andeutend, besonders Frühling und Herbst



läßt Wagner in der Götterdämmerung den Hagen von dem heiratsfähigen Geschwisterpaar Gunther und Gutrune, den Giebichskindern sagen.

Als die besten Altersstufen erklärt das Lied begreiflicherweise die noch nicht oder nicht mehr den Anforderungen des Lebens und der Kritik ausgesetzten, Kindheit und Greisenalter. Bei ersterer mag die Ahnung ihres Vorzugs eine Rolle spielen, daß hier die Keime der Persönlichkeit wie die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur sie hervorbringt, durch die meist nach der Bequemlichkeit der Eltern gerichtete, das Persönliche also unterdrückende Erziehung, und den oft noch härteren Druck der Schule noch nicht verwüstet sind. Andererseits spielt jener angeborene „Optimismus" mit, der von der Zukunft des noch Ungeformten das Beste erwartet und in dem gleichen Gefühle auch annimmt, daß der ehrwürdige Greis früher einmal mehr als ein ödes Durchschnitts-Exemplar gewesen ist.

Auch die reifere „Jugend", die Jünglingszeit wird oft im verschönernden Gesichtswinkel der Vergangenheit besungen:



Lortzing sagt im „Waffenschmied" durch den Mund des alten Wormser Bürgers Hans Stadinger



„Auch ich war ein Jüng=ling im lo = cki = gen Haar

an Mut wie an Hoffnungen reich!" — Und



„O se = lig, o se = lig,

ein Kind noch zu sein" im Kehrreim des „Zarenliedes" Peters des Großen in seinem „Zar und Zimmermann".

Seltener wird diese goldene Jugendzeit als Gegenwart besungen, wie im „Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus" d. h. jetzt, weil wir noch jung sind, oder in dem Lied



„Noch ist die blü = hen = de gol = de = ne Zeit!"

(leider nur zu oft gesungen um diese goldene Zeit schmählich zu versaufen) wie in dem allbekannten



„Freut euch des Le = bens"

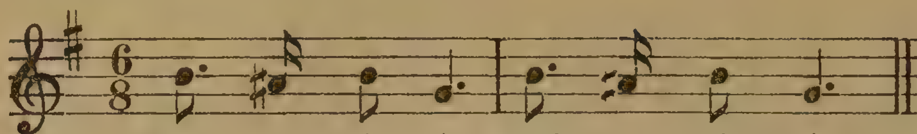
oder in dem den Ursprung dieser Vergünstigung andeutenden studentischen



„Vom hoh'n O = lymp her = ab ward uns die Freu = de

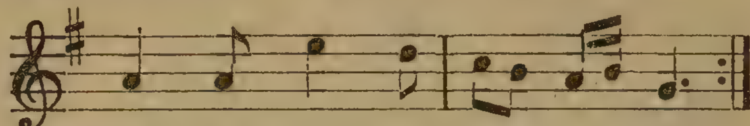
ward uns der Jugendtraum beschert" mit der Aufforderung zum Widerstand: „Drum, traute Brüder, trotzt dem blassen Neide!" (der älteren Generation). Meist lebt die Jugendzeit im Liede als Gegenstand der Sehnsucht nach Vergangenem. Allzuviele lassen, leichtsinnig genug! die Jugend mit Grillenfang jeder Art vorübergehn und erkennen ihren ganzen Wert erst, wenn sie entflohen ist.

[51] Am ergreifendsten, in Verbindung mit der Szene, tritt das Motiv des Alterns in Raimunds „Der Bauer als Millionär" auf (mit Josef Drechslers Musik) wenn der Genius der Jugend von dem Bauer Abschied nimmt und dieser, eben noch dunkelhaarig, plötzlich ergraut.



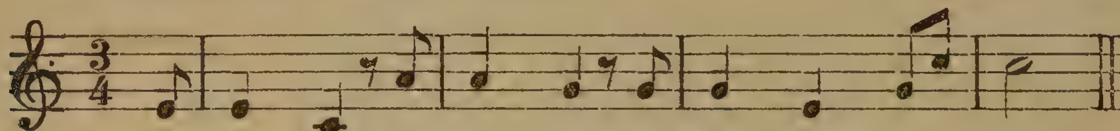
„Brü = der = lein fein, Brü = der = lein fein,

mußt mir ja nicht böse sein!“ mit dem allbekannten



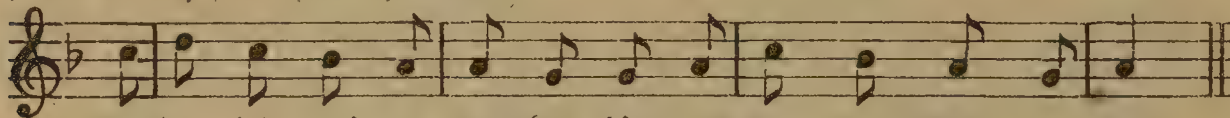
„Scheint die Son = ne noch so schön,

einmal muß sie untergehn!“ Die „Greisengesänge“ (ein herrliches Stück dieses Titels hat uns Schubert geschenkt) befassen sich naturgemäß mit dem nahen Ende der Lebensbahn. Selbst der noch jugendliche Zar bei Lortzing blickt dahin voraus



Und en = det dies Le = ben, und en = det die Pein“.

Mit köstlicher Wehmut des Humors beendet der alte Schreiner Valentin in Raimunds Schauspiel „Der Verschwender“ sein „Hobellied“ („Da streiten sich die Leut herum“)



„Da leg ich mei=nen Ho = bel hin und sag der Welt a = de“.

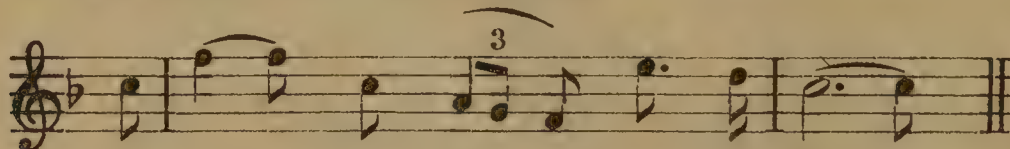
Vom Ende unserer Lebensbahn.

[52] Damit sind wir dort angelangt, wo es (auch hier am besten zu Zweien) heißt:



„Leb wohl, o Er = de, du Tal der Trä = nen!“

wie Sopran und Tenor es einträchtig um Schluß von Verdis „Aida“ singen. Selbst der „Freitod“, häßlicher „Selbstmord“ genannt, findet Töne in dem prachtvollen Melos Fausts

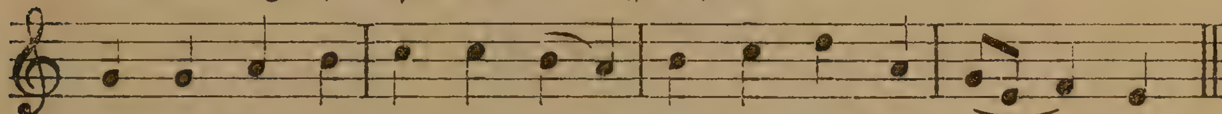


„O Tag, dir gilt mein letz = ter Gruß!“

aus Gounods „Margarete“.

Schon in die Greisengesänge spielt das Motiv des Ablebens im Lichte ergriffener oder hoffnungsreicher Ergebenheit hinein. Aber auch ganz direkt zitiert man es singend mit mehr oder meist weniger Geschmack — von den zahlreichen Gesängen Joh. Seb. Bachs, zumeist aus den Kirchenkantaten, die das innig herbeigesehnte Ende zum Gegenstand haben, dem herrlichsten und tiefsten was darüber gesagt wurde, bis zum plattesten Berliner Witz. Jene Weisen, meist für die tiefe Männerstimme, sind infolge ihrer musikalischen Schwierigkeit nicht zum Musikzitat geworden.

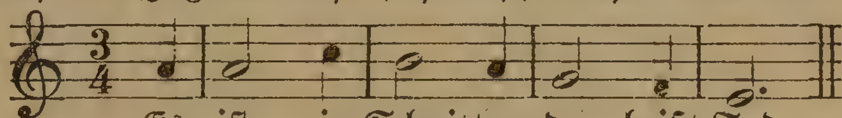
Unter den geistlichen Liedern (s. d.) wie



„Mit=ten wir im Le = ben sind mit dem Tod um = fan = gen"

erinnern viele an die Möglichkeit eines glücklichen Abschieds.

Daß auch die Jugend nicht sicher ist, mahnt das alte:

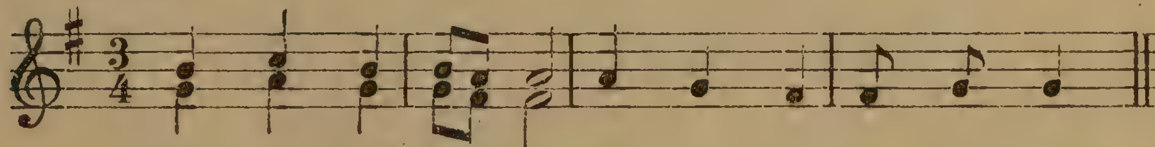


„Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, —

hüte dich, schön's Blümelein!" S. a. „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!"

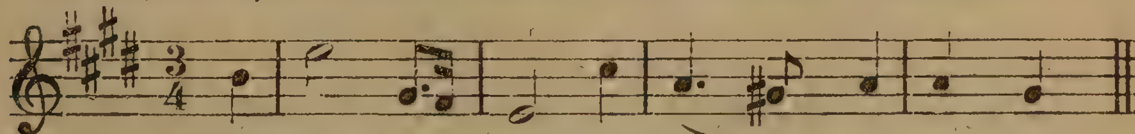
Von den Kirchenliedern (Chorälen) sprechen u. a. fromme Zuversicht aus: „Valet will ich dir geben". — „O Welt ich muß dich lassen". — „Mache dich, mein Geist bereit". — „Herzlich tut mich verlangen" (s. d.). —

Das viel gebrauchte: „Wie sie so sanft ruhn" hat zwei Lesarten des Anfangs:



„Wie sie so sanft ruhn, al = le die Se = li = gen"

In der unsterblichen Sopran=Melodie aus Händels „Messias"



„Ich weiß, daß mein Er = lö = ser le = bet"

— oder „lebt!" bitte, nur nicht das charakterlose „le = bet" das man jetzt unter philologisch ahnungslosen Taktstöcken hört —.

Laß es dich nicht anfechten, lieber Leser; möge dein eigenes Ende spät und leicht sein; das wünscht dir ergebenst Kurt Fröhlich, ehem. Stifts-Organist zu St. Lätitia!



Die Religion.

(S. a. im zweiten Teil, Gottesdienst.)

[53] Damit sind wir auch schon bei der Religion angelangt, jenem Reich von Herrlichkeiten, das einem in der Jugend so oft aufgezwungen und angequält wird, während es zu dem reifen Menschen, dem es bestimmt ist, ganz von selber kommt. Manchmal ist nur jene Gedächtnispaukerei daran schuld, wenn einem lebenslang der Sinn dafür verdorben ist und man keine Lust mehr hat, das Gift der Tyrannei von der Medizin für das eigene Innenleben zu trennen.

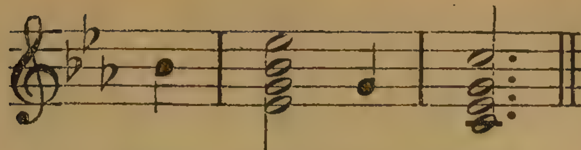
Unsere Größten haben in volkstümlichen Gesängen von jener Macht Zeugnis abgelegt: Beethoven in dem einstimmigen Lied



das auch als Chor, wie für Blechmusik gewaltig wirkt, Haydn u. a. in dem Chor aus der Schöpfung:

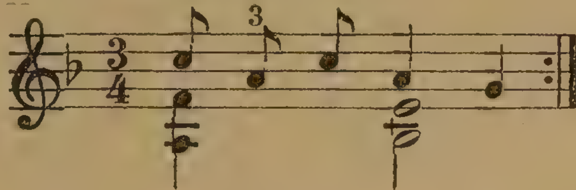


Im Theater betet man nicht, aber man sieht und hört beten, was den meisten Leuten bequemer ist. Im Schauspiel ist so etwas nicht mehr modern und geschieht höchstens noch in den Jugendwerken Schillers. Gebet in der Oper aber ist beliebt, auch bei solchen, denen es nicht einfällt, selbst zu beten. Der Opernspielplan von heute wartet sogar mit einer religiös-ethnographischen Musterkarte auf, da ja, wie Lessings Nathan auseinandersetzt, jede Religion den „echten Ring" zu haben glaubt. So betet alt-christlich der König im Lohengrin:



„Mein Herr und Gott;

nun ruf ich dich!“; spezifisch katholisch (alemannisch) im Trompeter von Säkkingen der Chor des Volkes:



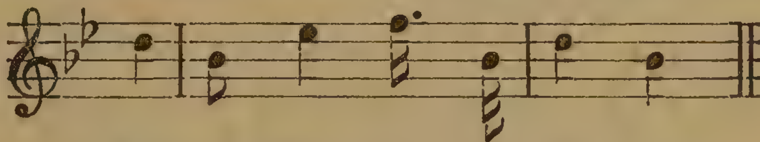
„O Fri=do = li = ne!“ —

evangelisch Marcel in den Hugenotten mit dem Luther=Choral: „Ein feste Burg“; — nordisch=germanisch auch wieder im Lohengrin die



„Wo=dan! dich Star=ken ru = fe ich!“
(NB. dort doppelte Notenwerte)

und in dem wohl originellsten aller Gebete, dem Terzett am Schluß des ersten Aktes „Götterdämmerung“, wo Wotan und sein Gegner Alberich zugleich angerufen werden — israelitisch in Halevys „Jüdin“



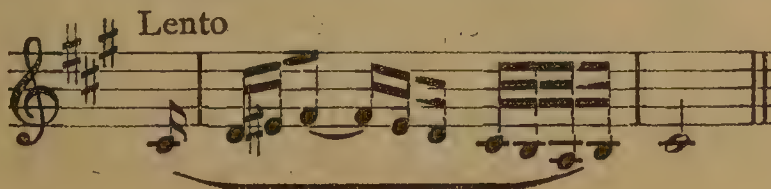
„Keh = re Gott uns = rer Vä = ter

heute bei uns ein“ und



„Teilt un = ter euch dies Brot“ —

türkisch in dem Muezzin=Ruf aus Cornelius' „Barbier von Bagdad“, einer der Perlen dieser entzückendsten deutschen Spieloper:

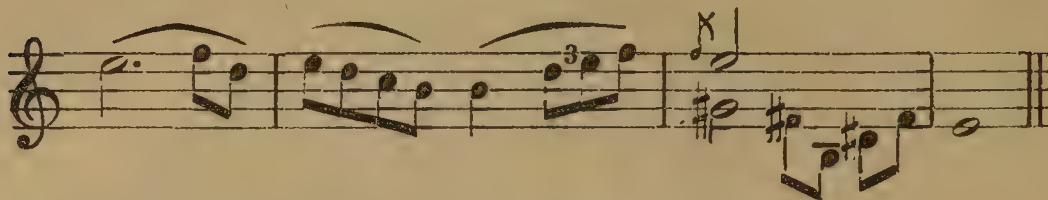


ägyptisch in der „Zauberflöte"



„O = I = sis und O = si = ris"

in „Aida"



„All = mächt = ger Ptah!
Dich ru = fen wir!"

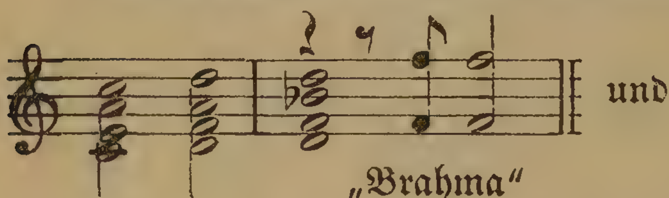
und ebenda in der prächtigen Tempel=Hymne



„Nu - mi, con - te - sti, vin - di - ce,

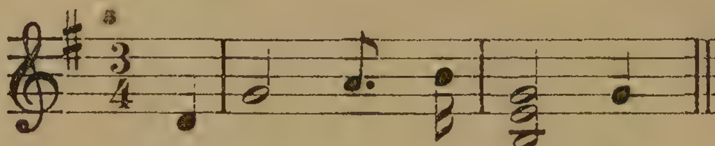
di questa sacra terra!" (Gott, der du Beschützer bist).

Indisch infolge einer geographischen Verwechslung in der „Afrikanerin"



und

„Brahma"

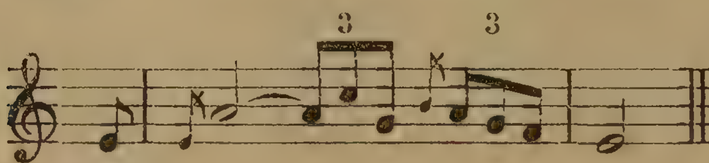


„Wir schwö=ren bei Brah=ma"

[54] Wiedertäuferische Ritual=Musik hören wir in Meyerbeers „Prophet", den geistlichen Krönungsmarsch:



mit dem Trio



Des letzteren Parodie in „Robert und Bertram" ist ein Beispiel dafür, wie eine charaktervolle Instrumental=Melodie durch die bloße

Übertragung auf die Singstimme, besonders das Ensemble, gemein werden kann (s. u. Vertextung). Dann der köstlich feine Kinderchor

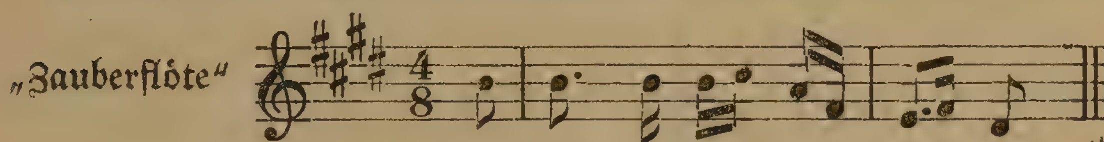


Die drei Wiedertäufer selbst singen:



ein Motiv, dessen großartigen Kern Liszt wohl erkannte und in einer Klavier=Fantasie zur Geltung brachte.

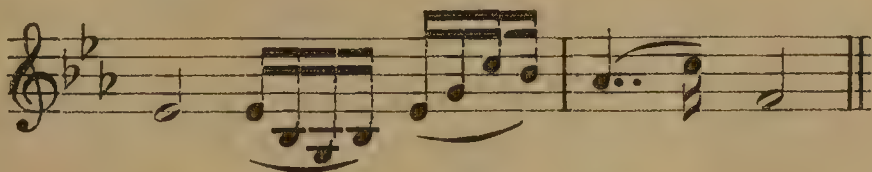
Eine ethische Menschheits=Religion endlich lehrt Sarastro in der „Zauberflöte"



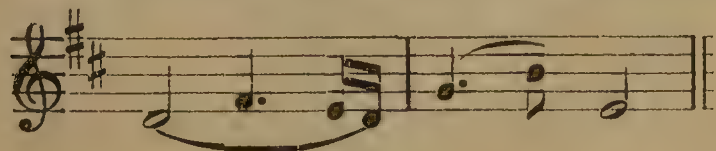
kennt man die Rache nicht!" —

Wenn ihm das Ernst ist, kommt dieser freimaurisch=fantastische Oberpriester sittlich damit weiter als seine Kollegen sämtlicher Konfessionen und sonstiger Fakultäten.

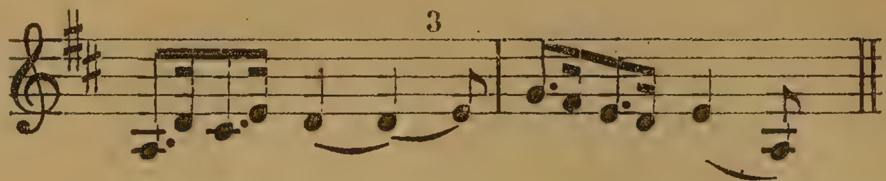
Das war aber nur eine kleine Vorschau. Um gleich wieder bei Meyerbeer anzufangen, so betet er, wunderbar echt die heuchlerische Salbung charakterisierend, in der „Afrikanerin" als Großinquisitor und sein Gefolge in hohlem Pomp:



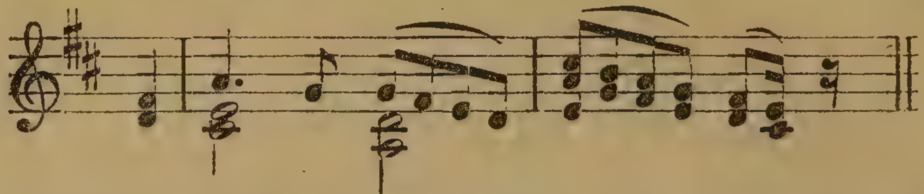
Einfacher und inniger erklingt in „Dinorah" zur ländlichen Prozession
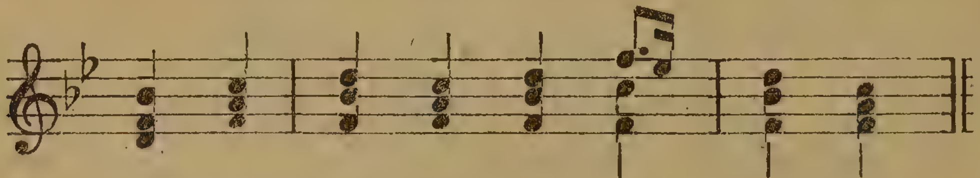


Feierlich ziehen in der „Afrikanerin" die indischen Krieger zur priesterlichen Trauung ihrer Königin



und ebenda die Priester selbst beim Klang der Blechinstrumente



Fanatisch erhitzt deklamiert im „Prophet" Johann von Leyden

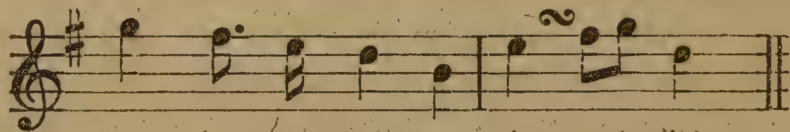


„Herr, dich in den Ster=nen = krei=sen!"

[55] Es folgen nun andere christliche Beter ohne Ansehen der Person. In Mascagnis „Cavalleria rusticana" betet die verführte und verlassene Santuzza in prächtiger Melodik: „Laßt uns preisen den Herrn!"

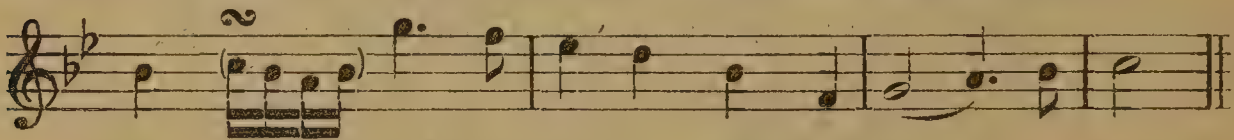


Nun auch hier wieder zu Wagner! Da betet Rienzi im 2. Akt:



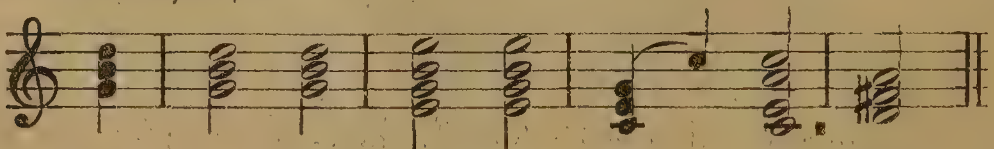
„O laß der Gna=de Him=mels=licht"

und im 5. Akt, auch wieder mit dem berühmten „Doppelschlag"



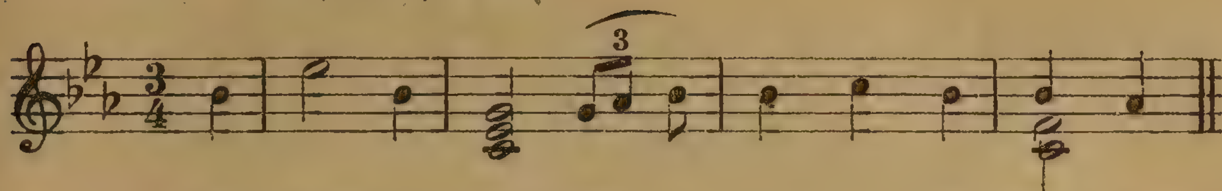
„Du stärk=test mich, du gabst mir ho = he Kraft!"

welches Gebet in der Ouvertüre durch kolossales Instrumentalgerassel unterbrochen wird. Mehr im Geiste und in der Wahrheit beten die Pilger im Tannhäuser



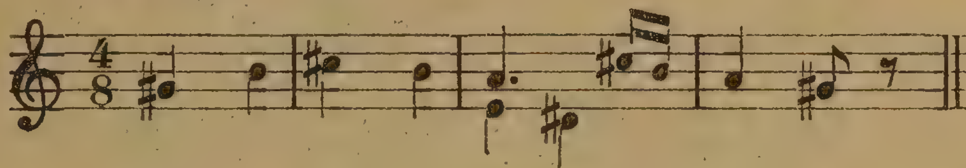
„Zu dir wall ich, mein Je = su Christ"

und ebendort die herrliche Weise



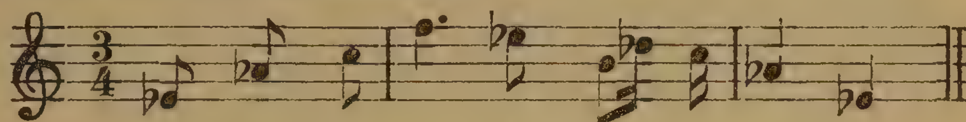
„Be - glückt darf nun Dich, o Hei - mat, ich schau - en!"

Agathe im „Freischütz" betet:



„Lei - se, lei - se, from-me Wei - se

schwing dich auf zum Sternenkreise."



„Und ob die Wol - ke sie ver - hül - le,

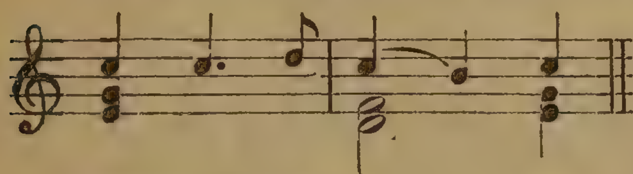
die Sonne bleibt am Himmelszelt." Endlich ihr wunderbares Dankgebet, das schon die Ouvertüre durchzieht:



„Him - mel, nimm des Dan - kes Zäh - ren,

für dies Pfand der Hoffnung hin!"

In Flotows Stradella probiert der Titelheld die Hymne



„Jung-frau Ma - ri - a,

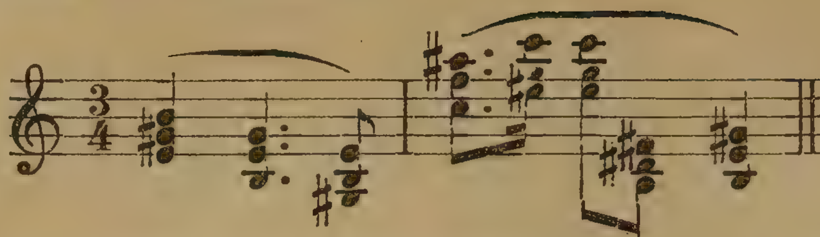
himmlisch Verklärte!" so schön, daß selbst die beiden Mörder gerührt werden (ersteres zur Nachahmung, meine Herren Sänger!).



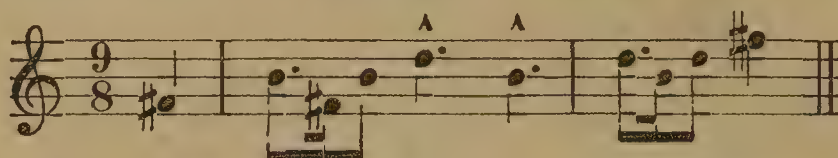
„En - gel - chor, himm-li - sche Schar!"

ist das schwungvolle Melos des Gebets, womit Gounods Margarete sich dem Bösen entzieht; wäre es von Wagner, so würde die Steigerung darin auch zu dessen genialsten Momenten zählen.

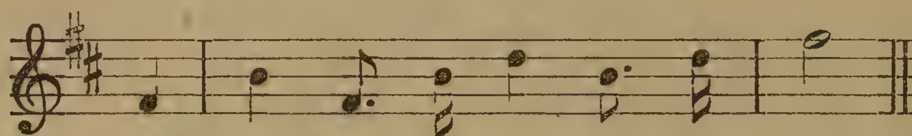
[56] Unsere eigene vergangene Götterlehre, die altgermanische, lernt der Opernbesucher im Nibelungenring Wagners kennen, am schnellsten durch die Motive: Wotans (Walhall)



Freias (s. d.), Donners (s. d.), Erdas und der Nornen (s. d.), der Walküren



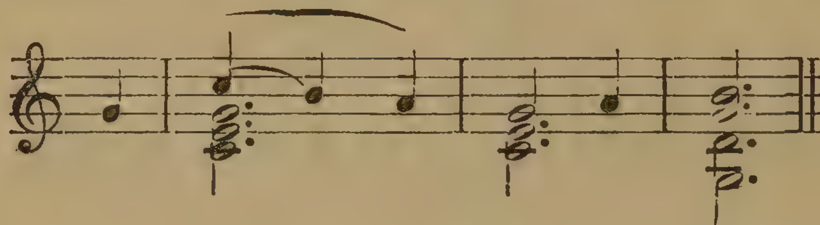
letzteres mit leisem Anklang an den Nixenchor aus Schumanns „Paradies und Peri"; auch die Tonart ist die gleiche



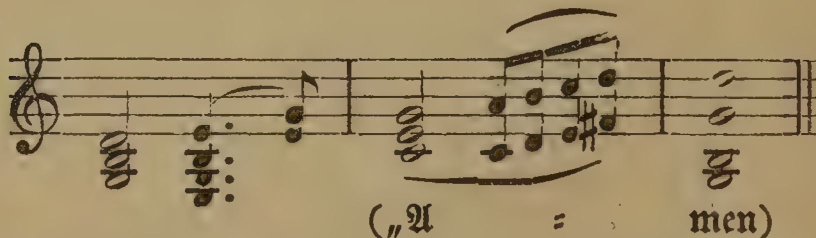
„Her = auf aus den Was = sern ge = schwind!"

Überhaupt, wer Schumann nicht ehrt, ist Wagner nicht wert, denn ohne Mendelssohns und seine rein musikalische Vorarbeit hätten wir kein Musikdrama!

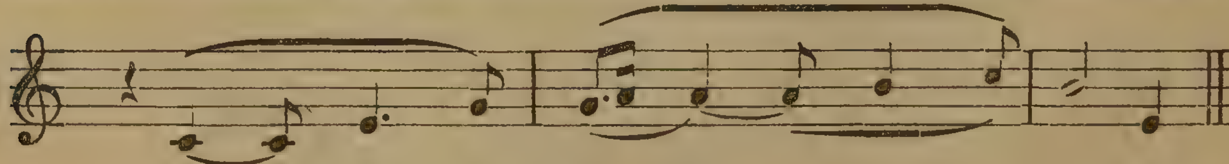
Das vorige klingt kräftiger als die Weihegesänge von Wagners Alterssprößling „Parsifal". Das Glaubensmotiv:



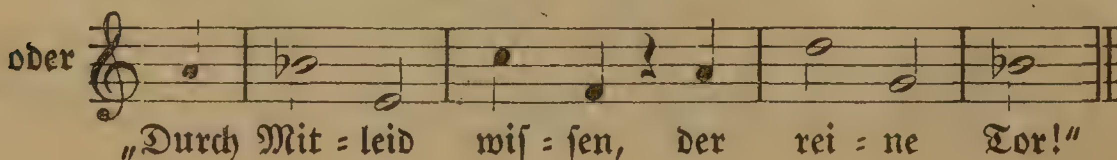
der Morgenweckruf:



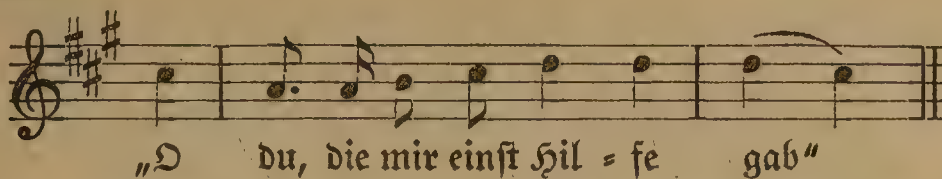
eine Erinnerung an das alte Dresdner „Amen"; das Anfangsthema (in As)



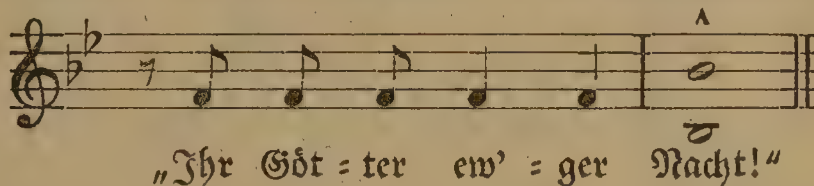
oder



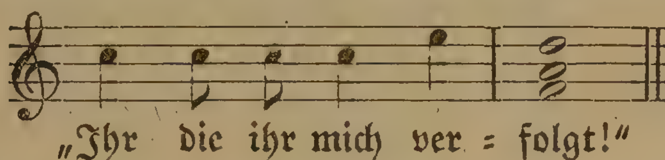
[57] August **Bungerts** vier Abende umfassende Odyssee mit ihren prächtigen **altgriechischen** Gebeten ist wenig bekannt geworden; aus **Glucks** wunderherrlichen Opern ist nur das Gebet der Iphigenie (auf Tauris) an Athene



noch öfter zu hören, und das der Alkeste an die Gottheiten der Unterwelt



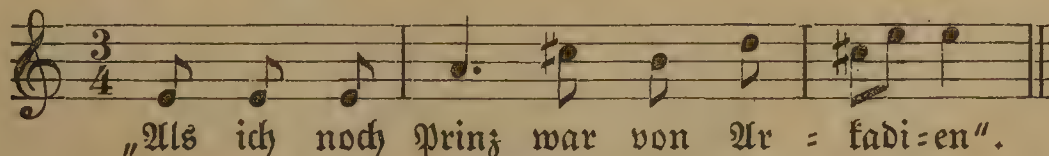
mit dem fabelhaften einen Ton der Posaunen auf „Nacht", allenfalls die Anrufung der Erinnyen durch Orest in erstgenannter Oper



Man sieht, mit wie kleinen Mitteln der **Genius** arbeiten kann. Die Götter des griechischen Olymp kennt auch gar mancher nur aus Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt", wo sie mit dem weihevollen Galopp abgehn:



Dort sieht auch einer, der das Wort „Orkus" nur als Aufdruck einer gewissen durchaus nicht stillen geräuschlosen häuslichen Einrichtung kannte, diesen Ort auf der Bühne und hört seinen Vertreter Styx den verschlafenen Bolero singen



(Vgl. Lessings Abhandlung: Wie die Alten den Tod bildeten.)

[58] Das **Volk** wenigstens in Süddeutschland, genügt im allgemeinen seinem religiösem Bedürfnis in der Kirche und beim täglich gleichen, laut aber undeutlich gesprochenen Hausgebet. Seine Lieder behandeln das geistliche Element eher objektiv, humoristisch. Das G'sangl „Wie

der Schimmel noch am Leb'n is gwen", diese Enzyklopädie des ganzen oberbayrischen Bauernlebens in der Freizeit, singt sogar von den männlichen und weiblichen Klosterleuten etwas despektierlich: „Und an Aff und a Äffin Und a Pfaff und a Pfäffin"; der Bauer schätzt sich und andere gern nach der Arbeitsamkeit. Auch die des Ketten-Gstanzl von den Pfarrern der Dörfer in der Umgebung Münchens „Der Pfarrer von M." usw. behandelt das Privatleben des ländlichen Klerus ohne geistliche Ehrerbietung.

Die höchste kirchliche Würde besingt ein flottes Studentenlied:



„Der Papst lebt herr = lich in der Welt!"

das die Vorzüge und Nachteile der beiden nur einmal in der Welt vorhandenen Berufsnamen, des Papstes und des Sultans, Wein ohne Mädchen — Mädchen ohne Wein — subjektiv unbefangen gegeneinander abwägt. Eine heitere Verspottung unzulänglicher Kirchenmusik ist Suppés köstliches „Tantum ergo" mit dem Kehrreim: „Und der Himmel voller Huld



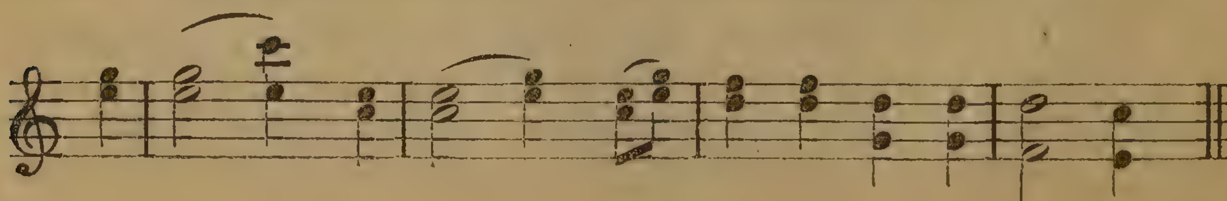
hört auch das an mit Ge = duld".

Das Getriebe des Fronleichnamtags verherrlicht Karl Schmitter in einem von Jean Schmidt vertonten Couplet (Umgang-Prozession).



„Nach'm Umgang is a Freud, is a Freud, is a Freud!"
in Bayern: Wie is das Umganggehn, Umganggehn, Umganggehn

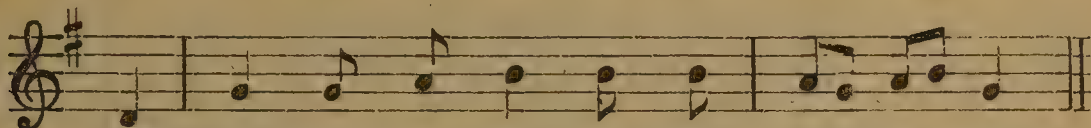
an Fronleichnam gar so schön!" mit der unglaublichen Behauptung einer Strophe: „Die Musi spielt das Fischerlied, der Eine 's G'hör verliert, der Andre narrisch wird! In unsa'n Haus, da san zwa Pinsch krepiert." Dagegen spielt bei jener Prozession in Freiburg, Baden die Regimentsmusik (in Zivil) ernst gemeint nach altem Brauch die fröhliche altpreußische Weise vor dem Allerheiligsten her:



[59] Ernsthaft ist das klösterliche Gebet in dem vielgesungenen Chor „Die Kapelle" von Kreutzer



Übermütig dagegen verspottet gewisse Äußerlichkeiten das Lied

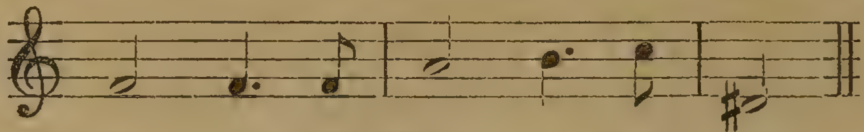


[redacted] standesgemäße Verbindung seines Neffen; im Freischütz redet der böh-mische Fürst Ottokar den einfachen Eremiten an



eine Stelle, die auch im gewöhnlichen Leben bei weniger würdigen Häuptern angewandt wird. In Paris soll sie gelautet haben: Bonjour,

monsieur, comment vous portez-vous! Man glaubt das gerne, wenn man selbst im ersten dortigen Textbuch zur Walküre die Stelle



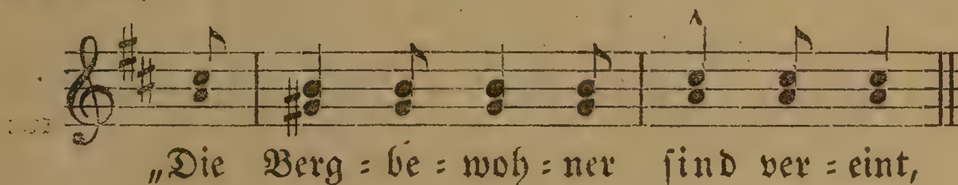
übersetzt las mit: je n'ai jamais vu mon père si ennuyé. Zitiert wird übrigens auch diese Stelle bei Verstimmungen des profanen Familien-Oberhaupts. Damit sind wir wieder auf der Erde gelandet!



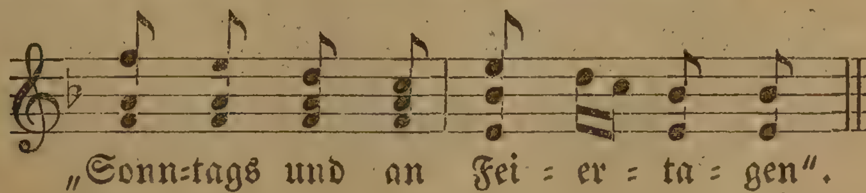
III. Der Beruf.

[60] Wir haben eben den geistlichen Beruf im gesungenen Zitat gestreift und kommen zu den weltlichen, leibliche Nahrung schaffenden. Wie sehr das Lied die Natur bevorzugt (s. d.) zeigt sich auch darin, daß ausgiebiger besungen und demgemäß musikalisch zitiert in richtigem Gefühl vorwiegend die in freier Natur und daher meist in irgendwie malerischer Tracht ausgeübten Berufe sind. Kein Mensch setzt einen Ministerial-Registrator oder selbst einen Reichsgerichts-Senatspräsidenten in Musik, so gerne jeder sein Einkommen haben möchte.

In der Oper versichert uns jede vorgeführte Berufsart gewöhnlich schon im Eingangschor ihrer hohen Vorzüge. Oft ergeben sich dabei die melodisch interessantesten Mittelstimmen, wie im Anfangschor der Weißen Dame:

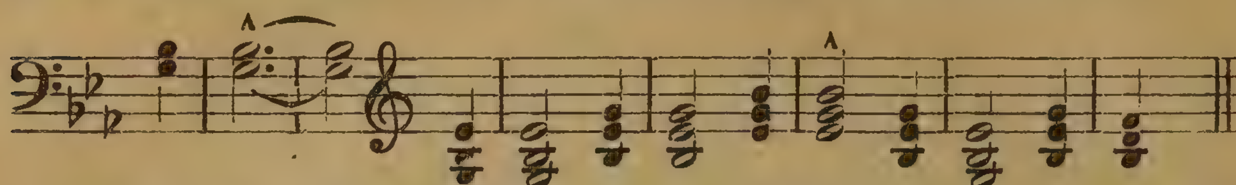


sie sind vereint, sie sind vereint" usw. 16 mal. In Carmen ist es sogar als einziger Fall die Fabrikarbeiterin, die sich vorstellt, indem sie ihr Produkt, die Zigarette, vor uns genießt. Das Leben des ehrsamen städtischen Bürgers, wenigstens seinen Ruhetag, besingt das allerliebste Tenorsätzchen der Alten in Gounods „Margarete"

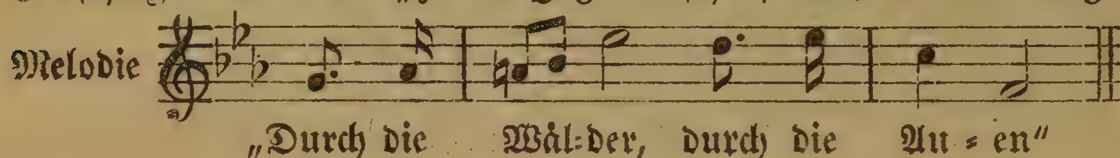


[61] Am meisten besungen ist außer dem Beruf des Soldaten (s. u.) der des Jägers, wobei die Dichter dort natürlich nicht gerade an das Parademarsch-Üben und hier an die forst-kaufmännischen Schreibereien gedacht haben.

Die ernste Tonkunst verehrt als genialstes aller Jagdstücke die Hirschjagd in Haydns „Jahreszeiten“ mit dem triumphierenden „Halali“, nächstdem das ganz volkstümliche jagdmäßige Trio des Scherzo in Beethovens „Eroika“, mit dem Motiv der drei Waldhörner:



aus dem m. W. glücklicherweise das naheliegende „Jagdlied für Männerchor L. v. Beethoven, 1770—1827“ noch nicht angefertigt wurde. — Zuweilen taucht noch die frische „Jagd-Sinfonie“ (la chasse) von Haydn auf und Mehuls kräftige Ouvertüre „Prinz Heinrichs Jagd“ (»la chasse du jeune Henri«). In der klassischen Jäger-Oper, Weber's Freischütz, vertritt der „zweite Jägerbursche“, Max in einer ewig schönen Melodie

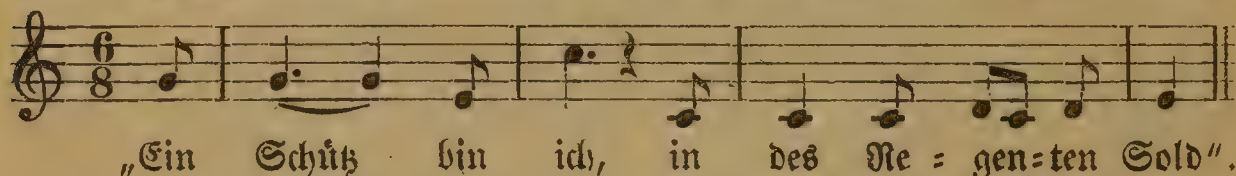


„Durch die Wäl-der, durch die Au-en“

die Romantik dieses Berufs. In dem berühmten Jägerchor daselbst „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?“ haben die Hörner die Melodie:

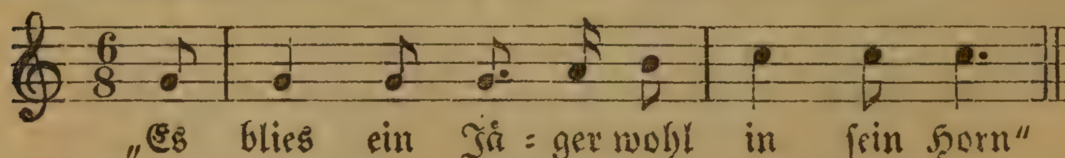


In Kreutzers „Nachtlager von Granada“ singt der jagende Prinzregent stolz:
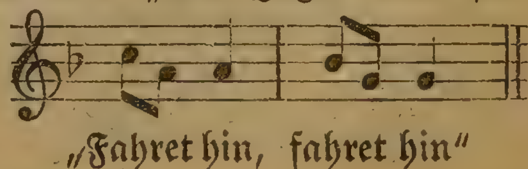


„Ein Schütz bin ich, in des Re-gen-ten Sold“.

Auch zahlreiche Volkslieder preisen Jagd und Jäger.



„Es blies ein Jä-ger wohl in sein Horn“

(statt das Wild zu schießen) erzählt das Lied „Der Jäger und sein Lieb“ von Pohlenz. In dem Jägerlied



„Fahret hin, fahret hin“

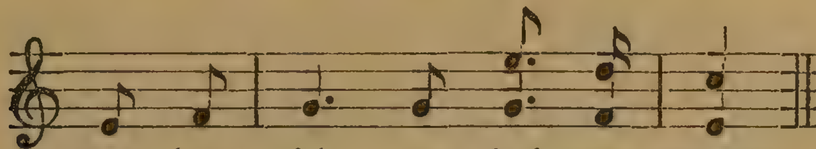
schießt der Glückliche sogar Löwen, Bären, Panthertier, während das „Siebenbürgische Jägerlied“



„Ich schieß den Hirsch im tie = fen Forst,
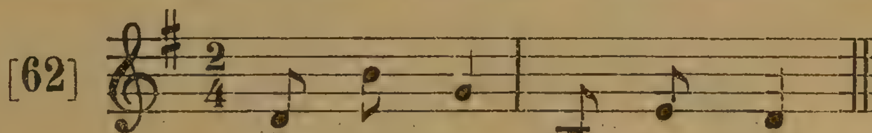
im wilden Wald das Reh“ sich auf europäisches Wild beschränkt.

Mendelssohns Gemischtes Quartett „Jägers Abschied“



„Wer hat dich, du schö = ner Wald“

ist längst Volkslied geworden. Das prachtvolle Pariser Männerquartett, das in den achtziger Jahren in Deutschland reiste, sang es als Zugabe, allerdings ohne den Unterschied der beiden e in „lebe wohl!“, den ein französisches Ohr nicht hört, zu treffen. Das Volk singt noch:

[62] 

„Frisch und frei, Jä = ger = ei,

überall gepriesen sei!“ und
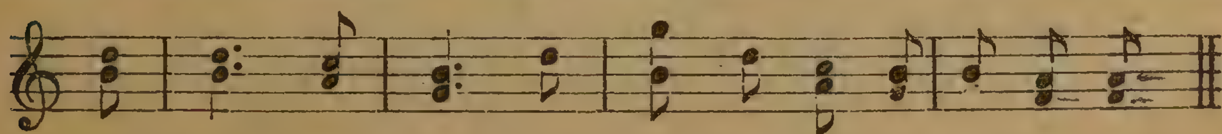


„Im Wald und auf der Hei = de,

da such ich meine Freude“. Ein frohes Jagdlied ist:



„Der Jä = ger aus Kur = pfalz“

„Der Jäger aus Kurpfalz, der stolpert über'n Hennadreeg (Hühnerdreck), da bricht er sich den Hals, der Jäger aus Kurpfalz“ heißt die letzte Strophe. Dieses Halsbrechen über einer Kleinigkeit mahnt im anschaulichen Bild an das Scheitern so manches Großen der Welt, mancher Theorie und manches anfangs zu 95 Prozent erfolgreichen Heilmittels. Aber das macht weiter nichts; das gleiche Lied singt trotzdem



„Ju = hu, tra = ra, gar lu = stig ist die Jä = ger = ei!“

III. Der Beruf. 63.

Das Jagen finden aber auch noch Andere schön.



„Als mei Ah = nerl zwan = zig Jahr

und a g'sunder Wildschütz war" singt der Tenor in Zellers Operette „Der Vogelhändler".

Brahms köstlich volkstümlich beginnendes „Der Jäger"



„Mein Schatz ist ein Jäg'r gar"

deutet, wie so manches Jagdlied, das Verwandte der Verführung mit der Jagd und das Verlangen des Waidmanns auch nach weiblichem Jungwild an; dieses letztere betont in der schelmischen Schlußwendung, unendlich pikanter, als die Versicherung des Gegenteils wäre: „Zu mir aber kommt er durch die Kirchtüre nur!" Zum Nachsingen ist die Stelle viel zu schwer, aber merkt euch die einfache Weisheit dieses Dorfkindes, ihr Sportskomtesserln, die ihr mit eurem Vicki, Luwi, Fredi oder Heini vorläufig nicht durch die Kirchentüre geht!

Die Jagd als Sport für die Damen, besingt das Lied der meist todesernsten „munteren Nancy" aus „Martha"



„Jä = ger = in, schlau im Sinn,

zielet mit den Blicken!" Vgl. das ausgezeichnete Werk „Über Fang und Zähmung des Mannes".

[63] Verhältnismäßig wenig singt man vom eigentlichen Bauernstand.



„Schon ei = let froh der A = ckersmann

zur Arbeit auf das Feld!" beginnt die erste Baß-Arie in Haydns „Jahreszeiten", und „Fröhlicher Landmann"



ist der Titel eines allbekannten Kinderstücks aus Robert Schumanns „Jugendalbum".

Das Hirtenamt besingt u. a. das Lied „Ein Schäfermädchen weidete" s. d. und „Morgens in der Früh, treibt der Hirt die Küh". Haydn hat in seinen „Jahreszeiten" die herrliche Baß-Arie:



„Der munt - re Hirt ver - sam - melt nun

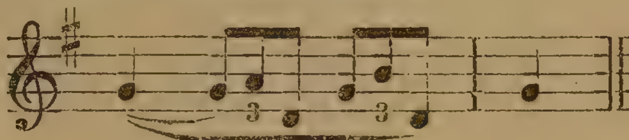
die frohen Herden um sich her", während Schubert in „Schäfers Klagelied" nach Worten Göthes einen unglücklich liebenden Schäfer vorstellt:



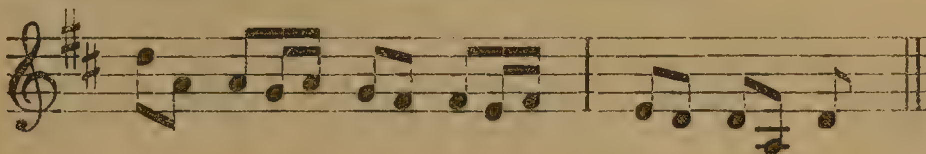
„Vor - ü - ber, ihr Scha - fe, nur vor - ü - ber!"

Das singt auch so mancher boshafte Mensch, wenn er die Wähler der anderen Partei nach ihrem Lokal gehen sieht. —

In der Ouvertüre zu Rossinis „Tell" bläst das Englischhorn einen nach ursprünglich schweizerischem Motiv



gesetzten Kuhreigen. Damit man trotzdem merkt, daß man in der Pariser Großen Oper sitzt, umspielt es die erste Flöte mit halsbrecherischen Akkordfiguren. Wagner wollte im „Tannhäuser" gleichfalls ein wirkliches Hirtenmotiv anbringen, vergaß dieses aber und erfand ein sehr natürlich klingendes für seinen Hirtenknaben:



und  usw.

Der Hirt in d'Alberts „Tiefland" ist schon viel moderner, er bläst eine chromatische Fantasie auf der Klarinette, die ihm niemand nachsingt. Noch schwerer wäre das bei der ersten Hirtenweise aus „Tristan", der traurigen. Die fröhliche, die Isoldens Ankunft anzeigt, behält sich leichter [Notenbeispiel]. Haydn läßt in

seinen „Jahreszeiten“ seinen Hirten auf dem Waldhorn begleiten, dessen Ton ganz herrlich zur Landschaftsstimmung paßt, eine Art von dichterischer Wahrheit, für welche manche Nur-Philologen keinen Sinn haben.

[64] Charakteristisch für das ländliche Leben, vorzüglich allerdings auf dem Theater, sind die Spinn-Lieder. Entweder handeln sie nur vom Spinnen, wie das schwedische „Spinn, spinn, Mägdelein“ (s. d.) und Brahms' „Auf die Nacht in den Spinnstub'n“ (s. d.) oder sie werden als zum Spinnen selbst gesungen gedacht, wie Schuberts „Gretchen am Spinnrad“. Auf der Szene wird auch wirklich dazu gesponnen, wie im „Fliegenden Holländer“



„Summ und brumm du gutes Rädchen“; in Martha:



„Immer munter dreht das Rädchen!“,

in Gounods „Margarete“ (4. Akt), wo es trotz seines durchaus deutschen Charakters weggelassen wird, während man den gegen den Willen des Tonsetzers nur auf dringendste Bestellung gelieferten echt französischen „Schmuckwalzer“ nach dem ersten Spinnlied „Der König von Thule“ stehen läßt, (um dann über Gounods Französisierung Gretchens zu schimpfen; weiter läßt sich die Gedankenlosigkeit nicht treiben!). Dann in der „Weißen Dame“ mit dem entzückenden Vorspiel



usw.



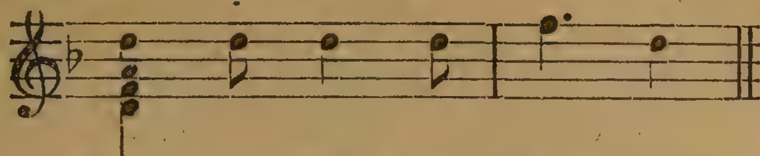
„Spin-ne, ar - me Mar - ga - re - te!“

In Hans Heiling



(nur gesummt)

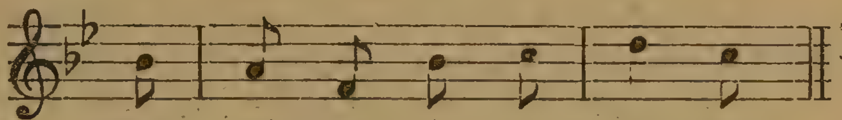
Der kräftigste Spinnerchor in Haydns „Jahreszeiten“, sogar mit Posaunen begleitet, ist:



„Knur = re Räd = chen, knur = re!“

Im übrigen ist es mit dem Spinnen wie mit Treu und Redlichkeit oder Stenographieren. „Üb' immer“ hört man singen, aber wer kann es? — ich meine natürlich: spinnen! An Aufmunterung im Liede fehlt es nicht!

[65] Ins Freie führt uns wieder der Beruf des Fischers. Nach dem heute vergessenen



„Ach Fi = scher, lie = ber Fi = scher!“

schrieb Beethoven die entzückenden Variationen in seinem Septett.



„Fi = scher = in, du klei = ne!“

ist der schaudernde Kehrreim des im Jahre des Unheils 1885 aufgetauchten „Schunkelwalzers“ mit dem rhythmisch recht hübschen Anfang:



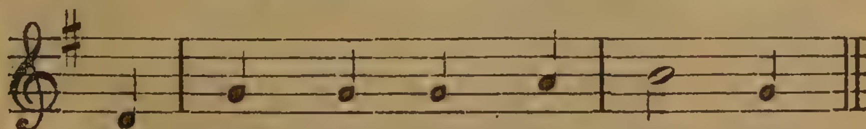
Fürchterlich sind die textlichen Veränderungen, die man auf der Gasse von Schulkindern nachgesungen hört! Außer den Liedern „Der Fischer“ und „Die Forelle“ hat Schubert noch das unnachahmliche von Heine:



„Du schö = nes Fi = scher = mäd = chen,

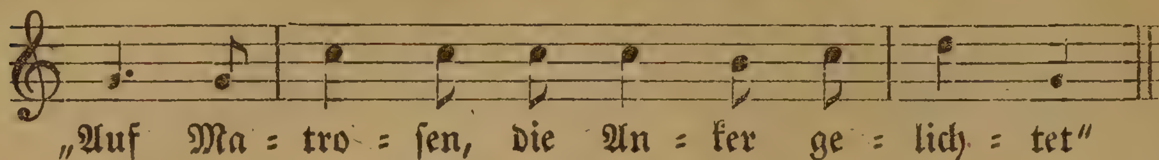
treibe den Kahn ans Land“, mit dem herrlichen 3. Vers: „mein Herz gleicht ganz dem Meere, hat Sturm und Ebb' und Flut“.

[66] Das Volkslied befaßt sich viel mit dem feuchten Element. Es singt u. a.

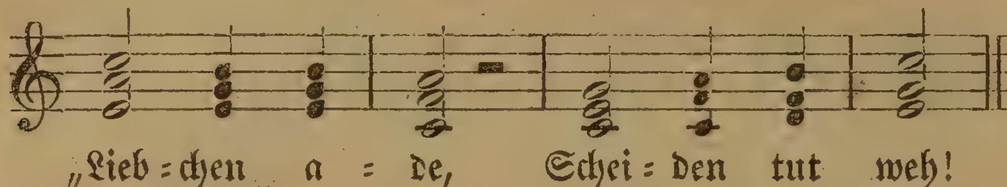


„Ein Schiff = lein sah ich fah = ren“,

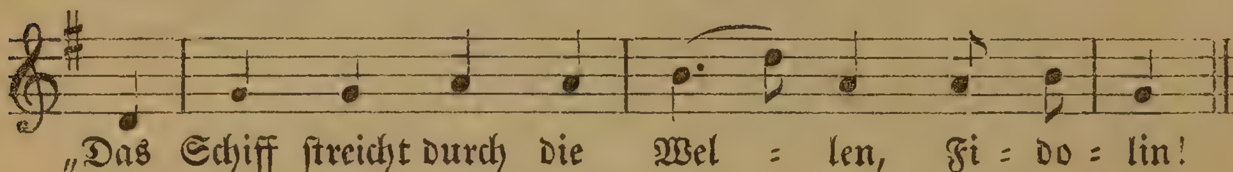
bedenklich für die aktiven Angehörigen der Marine, da es den Offizieren Unannehmlichkeiten im Jenseits in Aussicht stellt. Und:



mit der kraftvollen Stelle:

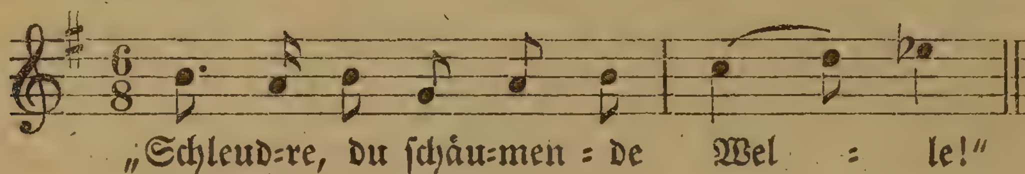


Morgen, da geht's in die wogende See!" Ferner:

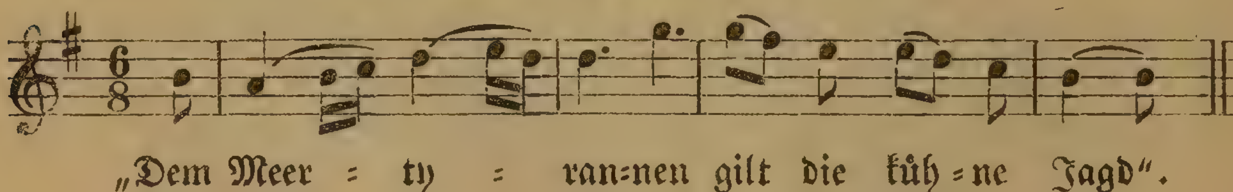


O wie gerne wär ich noch im Heimatland!"

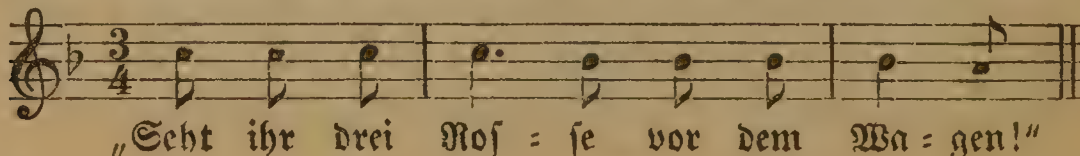
Ein prächtiges Seeräuber-Lied enthält Herolds mit Unrecht vergessene Oper „Zampa", deren Titelrolle einst gleichzeitig ein Glanzstück des Baritons Paul Bulß-Dresden wie des Tenors Heinrich Vogl-München, war:
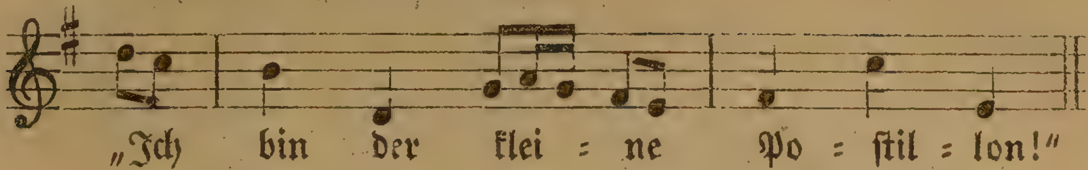


singt dort übermütig zechend der verliebte Korsar. In der Stummen von Portici hat Masaniello die schneidige Stretta:



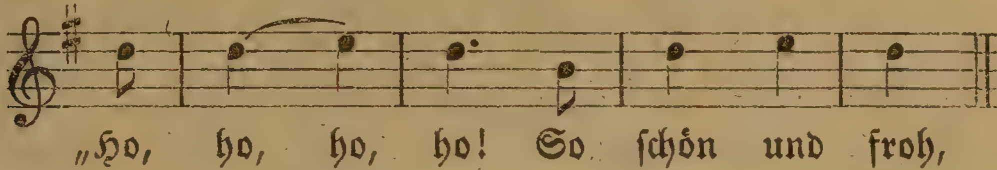
[67] Auf dem Festlande gibt das Berufsleben Gelegenheit genug zur Bewegung. Die alte Postkutsche ist noch immer nicht ausgestorben, wenn auch ihre „Poesie" oft durch Langsamkeit, schachtelmäßige Enge und beschränktesten Landschaftsblick im Innern aufgewogen wird.



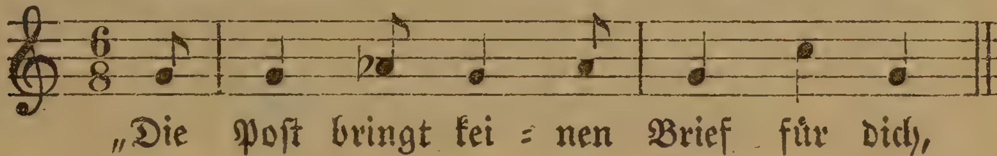
singt das stolze alte Postillonslied:



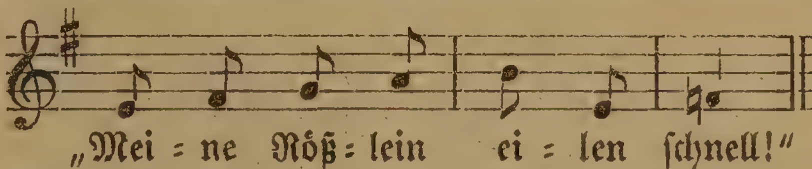
das etwa ein halbes Jahrhundert alte Gassenlied. Mit Chapelous Couplet aus Adams liebenswürdiger Oper, dessen Kehrreim



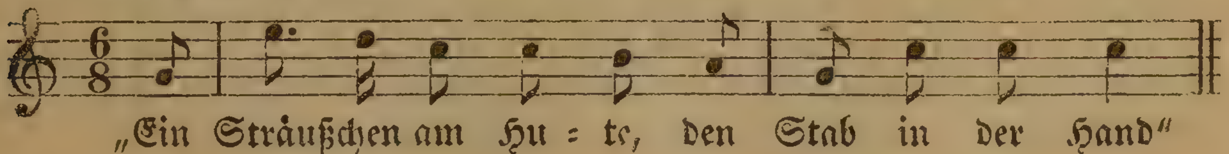
du Postillon von Lonjumeau!" ist sogar das Peitschenknallen bühnenfähig geworden, während es in das Konzert-Orchester der Sinfonischen Dichtung noch nicht eingedrungen ist. Wird schon noch kommen. Hoffentlich wirkt es dann so gut wie das Posthorn-Solo in Mahlers dritter Sinfonie. Übrigens haben einige der ersten Kritiken auch den Trompetenstoß im Fidelio für ein Posthornsignal gehalten. Als Beförderer der Postsachen ist der Postillon ein wichtiger Mann; es klingt tief traurig, wenn der verlassene Liebhaber in Schuberts Winterreise klagt:



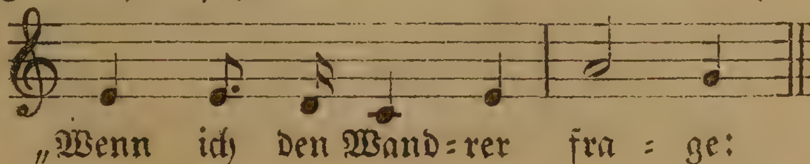
mein Herz, mein Herz! —" Sehr hübsch beginnt das in der Durchführung mit Chor maßlos rohe Lied des Fuhrmanns Alfio in der „Cavalleria"



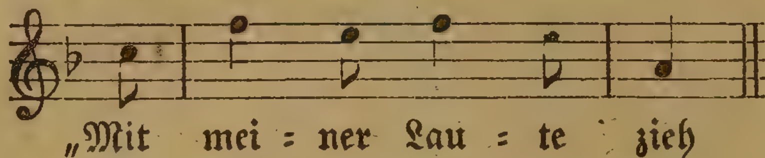
[68] Wer kein Geld hat, wie Handwerksburschen und sonstige Wanderer, der muß zu Fuß gehn.



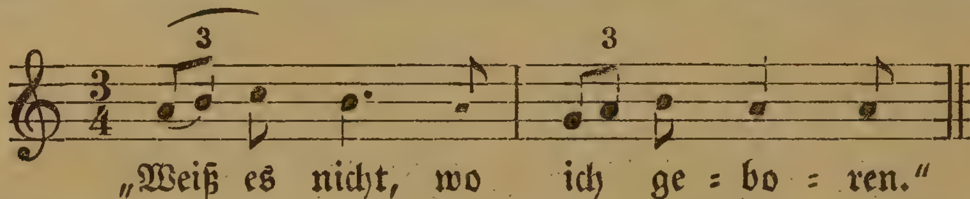
wie das etwas undeutlich die Vorstellung vom „Wandrer" fassende Volkslied singt. Ähnlich jenes:



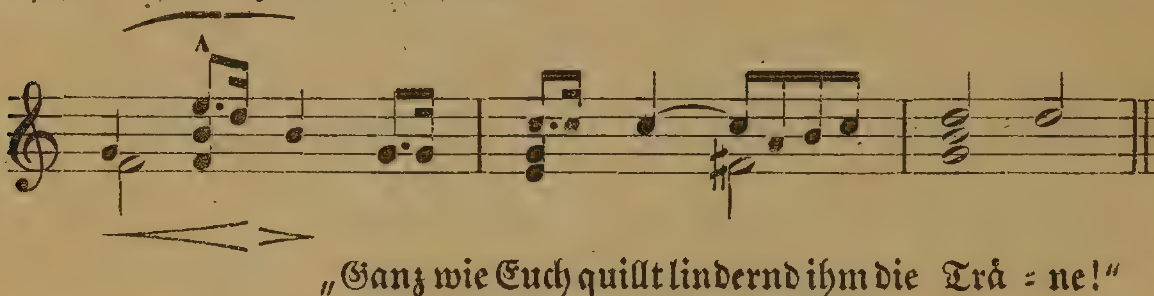
Wo kommst du her?" Den fahrenden Sänger (Minstrel) kennen wir auf dem Umweg über Japan und Sullivan aus dem „Mikado", wo der verkleidete Thronfolger Nanki Pu sich vorstellt:



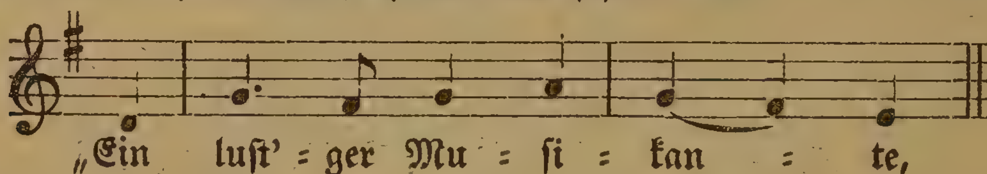
ich singend durch die Lande!" In der Baritonlage und mit weltschmerzlichem Ernst tut das gleiche Hunold in Neßlers Rattenfänger



Den reisenden „Künstler", den „Bajazzo", verherrlicht Leoncavallos erster und letzter Meisterwurf schon im Prolog mit den weitgeschwungenen Orchester=Motiv zu den Worten:

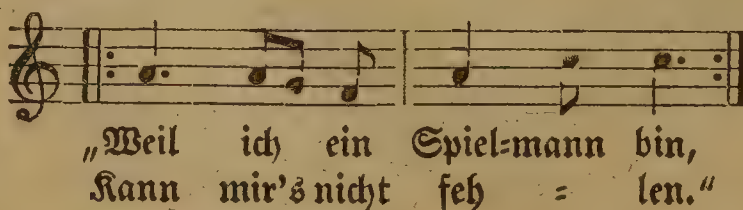


Die Musikanten gehörten einst zum „fahrenden" d. h. zu Fuß zigeunernden Volk; ihren Durst feiert das schöne Lied:



spazierte einst am Nil!" wozu Geibels Wort leider den Anfang der Melodie „Zu Mantua in Banden" (das Hoferlied, Tonsetzer unbekannt) benützte.

Heinrich Hofmann singt in einem seiner „Singuf=Lieder" (nach Julius Wolffs Hunold Singuf, dem Rattenfänger von Hameln), „Wenn du kein Spielmann wärst"



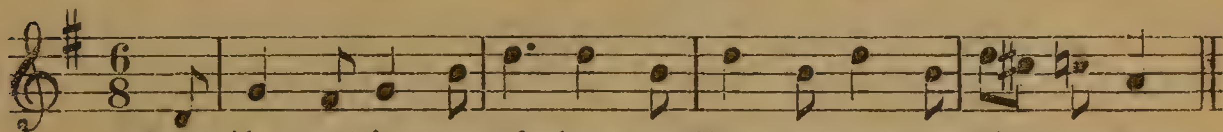
(Die Gunst der Mägdlein nämlich.)

Den Trompeter, allerdings meist den militärischen, rühmte manche Ballade und manches Lied, am bekanntesten ist heute noch Neßlers „Trompeter von Säkkingen", wie er in dem prächtigen „Am Ufer blies ich ein lustig Stück" von sich bekennt:



das Lied von seiner Liebe!" Einen besonders seßhaften und soliden musikalischen Beruf besingt das mehr gesprochen als gesungen zitierte: „Wo du nicht bist, Herr Organist, da schweigen alle Flöten!" das eigentlich unpassender Weise nach der Choralmelodie geht: Herr Jesu Christ, wo du nicht bist".

[69] Der Ungebundenheit der Bewegung gelten auch die Räuber=Lieder, wie die hübsche Romanze aus Aubers „Fra Diavolo"



der Chor zu Schillers Räubern



ein Leben voller Wonne!" (Das können eigentlich die späteren Räuber im Großen, die ihr Vermögen auf ihre Frau umschreiben lassen und dann vom Gesetz unbehelligt den Spargroschen des Armen in wüsten Spekulationen durchbringen, mit mehr Recht von sich sagen!).



und in Höhlen tief versteckt, schläft der Räuber allerkühnster", so besingt das Lied den vergleichsweise ehrlichen Räuberhauptmann Rinaldini.

Nun aber schnellstens zurück zu friedlicheren Gewerben. Das des Müllers hat durch Schuberts „Müllerlieder" Unsterblichkeit im Liede gefunden. Auch hier ist es zunächst die freie Wanderschaft:



„Das Wan=dern ist des Mül=lers Lust"

mit dem zweiten Teil



„Das muß ein schlech=ter Mül=ler sein,

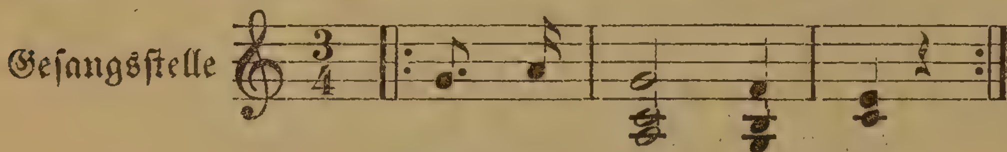
dem niemals fiel das Wandern ein." Und



„Ich hört' ein Bäch=lein rau=schen"

ein sinniges Tenorlied des Zyklus, das leider gewohnheitsmäßig als schelmisches Schnellgeplapper im Pianissimo von den Konzert=Sopranstimmen einzeln gesungen wird.

Den Beruf des Zimmermanns, in freier Luft betätigt, soweit er den geschloßnen Raum erst bauen muß, preist das Eingangslied des Zaren bei Lortzing „Frisch Gesellen, seid zur Hand" mit der warmen Gesangsstelle



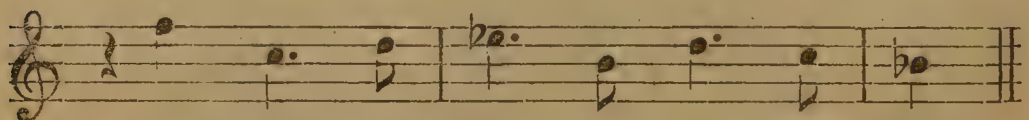
„Wack=rer Zim=mer=mann,
Hast ja Freud dar=an!"

[70] Auch der Schmied wird besungen, der am Lande sein Handwerk wenigstens bei weit offener Türe treibt.

Die bekanntesten Schmiede=Lieder sind die aus Wagners Siegfried, das des Zwergen Mime mit dem Rhythmus und Siegfrieds selbst:



„Schmie=de, mein Ham=mer, ein star=kes Schwert!"

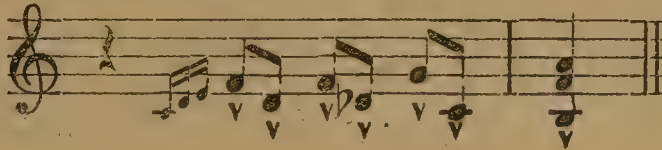


„Einst färb=te Blut dein fal=bes Blau"



„No = thung! Neid = li = ches Schwert!“

Siegfrieds Schmiede-Rhythmus



ist natürlich markiger als der Mimes.

In der Oper wird auch sonst oft genug geschmiedet, wobei manchmal die Herren vom Chor, wenn der Takt nicht ihre Stärke ist, beinahe den ganzen Rhythmus umwerfen.

Lortzings Waffenschmied von Worms beginnt mit dem Chor

„Sprü = he, Flam = me, glü = he, Ei = sen,
(Flam = me sprü = he, Ei = sen glü = he!“)
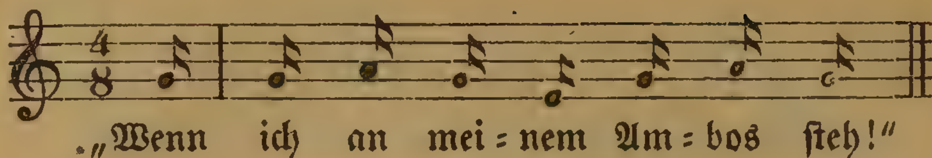
Im Troubadour schmieden Zigeuner zum Rhythmus:

usw.

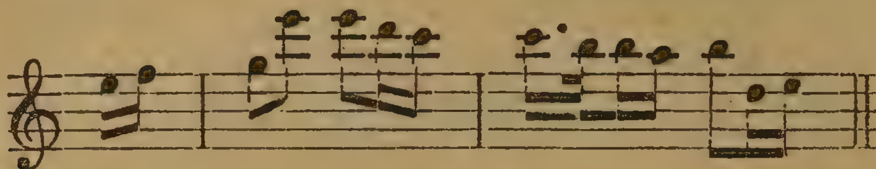
in der Jüdin geschieht es hinter der Szene:

Auch zu diesem Thema singt Brahms wieder mit volkstümlicher Frische: *f* „Ich hör' mei = nen Schatz! den Hammer er schwingt!“

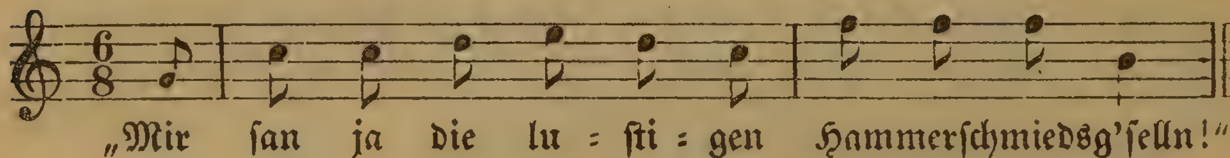
In Süddeutschland singt man das Lied: „Der kreuzfidele Kupferschmied“



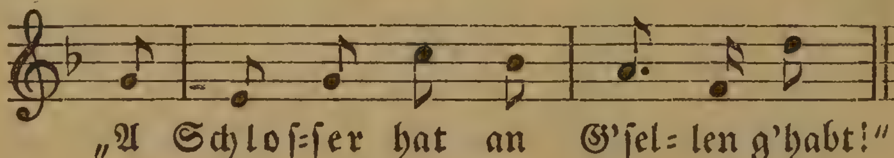
mit dem, zuletzt gepfiffenen, oft auch auf Münchener Straßen zu hörenden Nachspiel:



Etwas roher klingt das Volkslied (von Kothe wieder köstlich belebt)

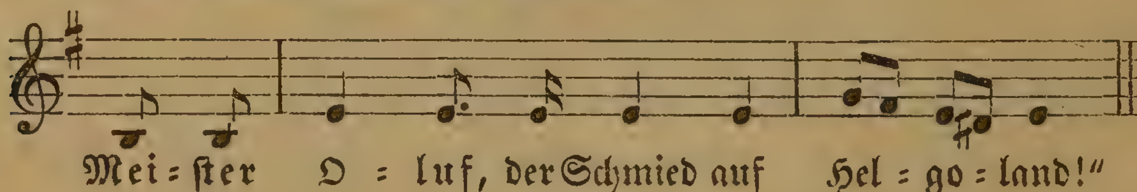


Auch das Lied:



gehört hierher, obgleich sein Hauptgegenstand das Essen ist.

Das am großartigsten gezeichnete aller musikalischen Schmiedebilder gab Karl Loewe, der als genialster Instinkt=Komponist zuweilen mit ebensolchem Schwung ins Schwarze, als ein andermal neben die Scheibe traf, in seiner Ballade „Odins Meeresritt".





Der Soldat.

[71] Hier unter den Berufen als Lebensgestaltung mögen jene zwei Platz finden, denen heute jeder nur vorübergehend angehört, während ältere Zeiten die Zahl der Soldaten=Dienstjahre und studentischen Semester ins Endlose zogen. Heute gilt dort als „bemoostes Haupt" längst schon einer mit deren zwölf, früher brachte es manches Bummelgenie auf

50 und mehr. Für beide Stände war dichterisch und musikalisch jene Epoche des 19. Jahrhunderts die günstigste Zeit, in der man an einen inneren Aufschwung Deutschlands glaubte. Da stehen mit in erster Linie die Lieder zu den Kriegsgedichten Theodor Körners: Lützows wilde Jagd,

„Was glänzt dort vom Wal=de im Son=nen=schein?"

Schwertlied: Th. Körners

(Moll) „Du Schwert an mei=ner Lin=ken,"

letztes Gedicht, am 26. August 1813. Dann das Blücherlied:

„Was bla=sen die Trom=pe=ten,

Husaren heraus!" und A. Methfessels „Lied ausziehender Krieger":

„Hin=aus in die Fer=ne,

mit lautem Hörnerklang!" Einige von romantischer Art, einst viel gesungen, mögen die Folge unterbrechen: „Treuer Tod" von Choron

„Der Rit=ter muß zum blut'=gen Kampf hin=aus"

„Die Fahnenwacht" von Lindpaintner

„Der Sän=ger hält im Feld die Fah=nen=wacht",

das berühmte Gedicht, nach dem der verwundete Krieger zum Halten des Schwertes, der Fahne, der Harfe und zum Spiel auf dieser mindestens drei Arme brauchte, „Kriegers Morgenlied" von Groß (Worte von Schenkendorf)

„Er=hebt euch von der Er=de,

Ihr Schläfer, aus der Ruh!", das treuherzige Volkslied:

„Steh' ich in fin = strer Mit = ter = nacht" (Gedicht von Wilhelm Hauff).

[72] In einem der herrlichsten jener Freiheitsgesänge heißt es

„Ob Fels, ob Eiche splittern,
Wir werden nicht erzittern",

dem Liede „Wo Mut und Kraft in deutscher Seele flammen". Dort hat sich die Anpassungsfähigkeit der deutschen Lied=Melodie an lückenlos fließende Sangbarkeit fortreißend bewährt, die das Melos

schwungvoller gestaltete:

So wird sie in süddeutschen Studenten=Verbindungen oft gesungen.

Auch das gute alte Mantel=lied gehört hier her:

„Schier drei = ßig Jah = re bist du alt,

hast manchen Sturm erlebt", das ein boshafter Musikdirektor einem Mädchen von entsprechender Jugend und Tugend als Ständchen singen ließ.

„O du Deutsch = land, ich muß mar = schie = ren!"

ein echtes Soldatenlied; dann das im Weltkrieg mit veränderter Fortsetzung „Gloria victoria, In der Heimat, in der Heimat" usw. wieder

von Soldaten viel gesungene

„Ich hatt ei = nen Ka = me=raden" Ged. von Uhland, Mel. von Silcher.

Der Berliner Kupletsänger Wilhelm Lindemann sang das Quodlibet mit gloria victoria usw. schon 1898; erschienen ist es 1900 im Kabarett=Verlage zu Karlshorst bei Köpenick. — F. X. Himmels „Gebet während der Schlacht"



Worte von Theodor Körner,

„Va - ter, ich ru - fe dich“,

und C. M. v. Webers



„Hör' uns, All - mäch - ti - ger!“

Das reizvoll marschmäßige



„Bin der klei - ne Tam-bour Veit“

erinnert an die altpreußische Zeit, wo man als Trommler möglichst kleine halbwüchsige Knaben nahm.

[73] Vom Reiterleben singen:



„Mor-gen - rot, Mor-gen - rot,

leuchtest mir zum frühen Tod!“, Volksweise nach Worten von Wilhelm Hauff; und



„Wohl - auf, Ka - me - ra - den, aufs Pferd, aufs Pferd!“

aus Schillers „Wallensteins Lager“; auch



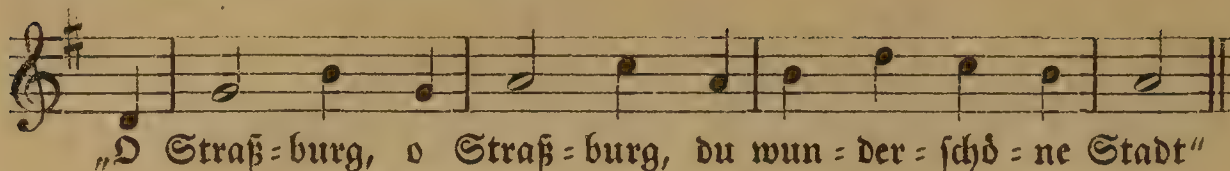
„Mein Schatz ist ein Rei - ter!“

Endlich zwei weitere Morgenlieder: „Erhebt euch von der Erde“ (s. d.) und das nicht minder stimmungsschöne Lyrasche:

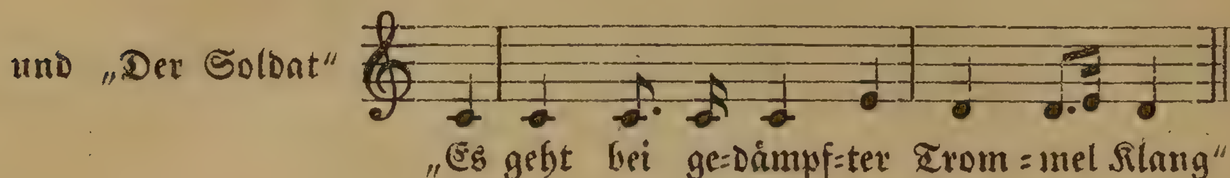


(Moll) „Die ban - ge Nacht ist nun her - um!“

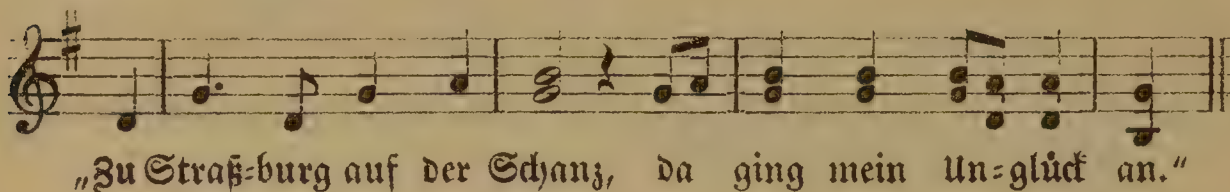
[74] Die militärische Todesstrafe wegen Fahnenflucht besingen mehrere Lieder:



und „Der Soldat"

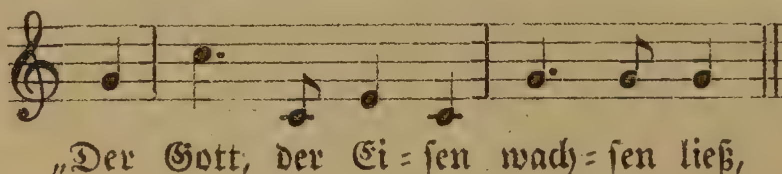


nach Worten von Chamisso, von Silcher; das Volkslied „Der unerbittliche Hauptmann"

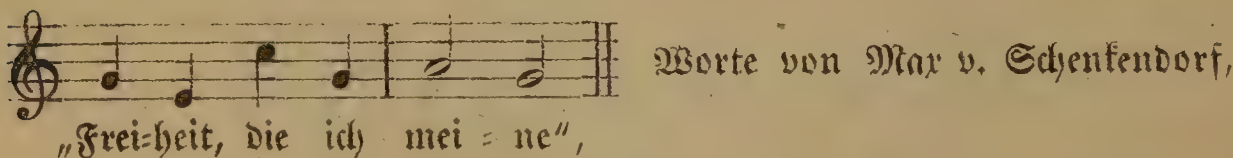


s. a. die Fassung von Silcher.

[75] Viele Vaterlandslieder jener Zeit der Befreiungskriege atmen, ohne soldatisch zu sein, den gleichen Geist des Freiheitskampfes. So



der wollte keine Knechte!" von Methfessel nach Worten Ernst Moritz Arndts, eines der schönsten Lieder aus der Zeit, da es noch in Wahrheit keine Parteien, sondern nur Deutsche gab, und



Worte von Max v. Schenkendorf, gipfelnd in den Zeilen: „Für die Lieben fallen, wenn die Freiheit ruft!" Die große Zahl der Strophen hindert viele an der Kenntnisnahme. Schon das Wort „meine" (= minne) wird oft sachlich und grammatikalisch mißverstanden, und gar mancher knechtselige Spießer singt das Lied mit sanft verdrehtem Auge in dem Sinne: „Freiheit, die ich (der jeweilige Sänger) meine", d. h. jene unter wohlwollender Polizei- oder sonstiger Aufsicht.

Ein eigentlich dynastisches Lied, dessen Weise in Deutschland selbst entstanden wäre, ist nicht unter den Volksliedern; die folgenden sind echte „Vaterlands"-Lieder, die zunächst dem deutschen Lande, der Heimat

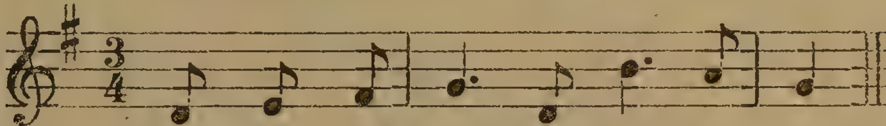
gelten. („Heil dir im Siegerkranz" s. d.) „Deutschland, Deutschland" s. d. und „Gott erhalte"; die Worte des ersteren sind von Hoffmann v. Fallersleben. „Wo Mut und Kraft" s. d.



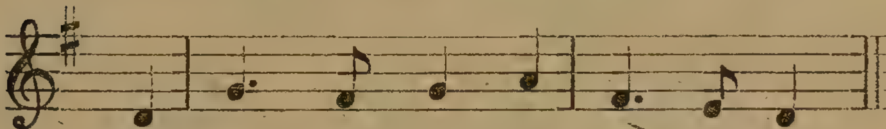
„Es braust ein Ruf wie Don=ner=hall"

dichtete 1840 Max Schneckenburger, Karl Wilhelm setzte es in Musik.

Ernst Moritz Arndt sang, vertont von Gustav Reichardt, 1825:



„Was ist des Deut=schen Va=ter=land?"



„Sie sol=len ihn nicht ha==ben,

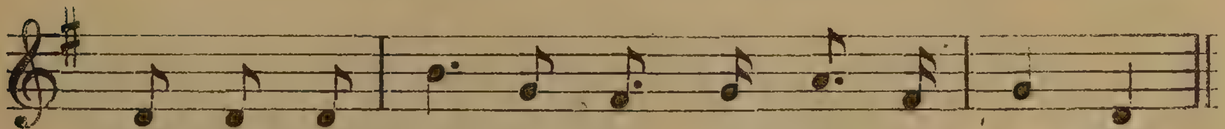
den freien deutschen Rhein", wie „Die Wacht am Rhein" 1840 infolge von Frankreichs Ansprüchen auf das linke Rheinufer entstanden, Gedicht von Niklas Becker nach verschiedenen Melodien gesungen. Ferner:



„Zwi=schen Frank=reich und dem Böh=mer=wald"



„Ich hab mich er=ge=ben mit Herz und mit Hand"



„Ich bin ein Preu=ße, kennt ihr mei=ne Far=be"



„Stimmt an mit hel=lem ho=hen Klang"

Politisch im engeren Sinne ist das schöne



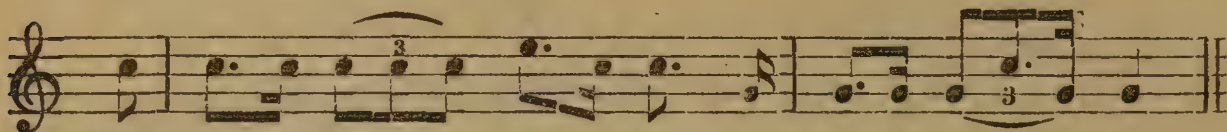
„Schles=wig=Hol=stein, meer=um=schlun=gen".

[76] Doch zurück zum Soldaten selbst! Eine ausgestorbene Abart des Militärs, die Miliz, verhöhnt das Achtundvierziger Lied



„Im = mer lang = sam vor = an, im = mer lang = sam vor = an,

daß der Krähwinkler Landsturm nachkommen kann!“ In den Militärischen Signalen kann der Soldat sich rühmen, seine eigene akustische Kurzsprache zu haben. Um sie besser und sicherer zu merken, werden zu den Tönen der Trompete stets Worte gelernt. Sie sind ebenso knapp und straffer gefaßt, als im zivilen Leitmotiv=Dienst die der eingeschworenen Bayreuthianer und Wagnerianer. Z. B. (Retraite der Infanterie, Zapfenstreich):



„Sol = da = ten sol=len ins Bet = te gehn“

oder auch:



„Sol = da = ten soll'n zu Bet = te gehn“



„Das Gan = ze Halt!“

„Sturm“



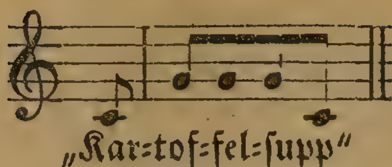
„Kartoffel=supp, Kartoffelsupp, die gan=ze Woch' Kartoffelsupp“

norddeutsch: „Dort sitt (sitzt) etwas, dort sitt etwas, do sitt, do sitt, do sitt etwas, Has, Has, Has.“ — Zum Aufstehn:



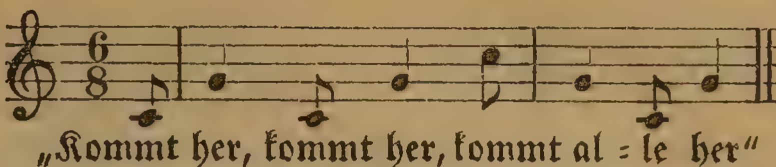
„Hab = t'r noch nicht lang ge = nug ge = schla = fen?“

Marsch:



„Kar=tof=fel=supp“

Sammeln:



„Kommt her, kommt her, kommt al = le her“

Feuer:



„Schießt ihn tot!“

2. Bataillon:



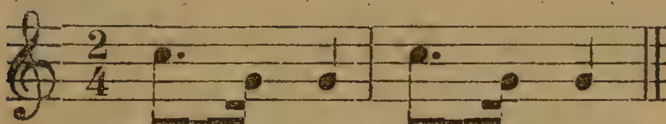
„Das er = ste nicht, das drit=te nicht“

2. Eskadron:



„Jetzt kommt die zwei = te dran!“

Galopp:



„Schen = kel ran, Schen = kel ran!“

Zum Gebet:



„Ru = fet zum Herrn!“

[77] Eine Art für sich bilden die eigentlichen Soldaten=Lieder, d. h. die unter den Soldaten selbst entstandenen oder doch umgestalteten. Auf Sinn, besonders auf militärischen, kommt es dabei nicht an. Sehr beliebt ist:



„Was nüt = zet mir ein schö = ner Gar = ten,

wenn andre drin spazieren gehn!“ (bezieht sich natürlich auf die treulose Liebste) mit dem melodischen Kehrreim: „Und pflücken mir die Röslein ab —



Wo = ran ich mei = ne, wo = ran ich mei = ne,

woran ich meine Freude hab!“ oder:



„Drei Li = li = en, drei La = li = en,

die pflanzt ich auf mein Grab!" Etwas künstlerischer mutet schon an:



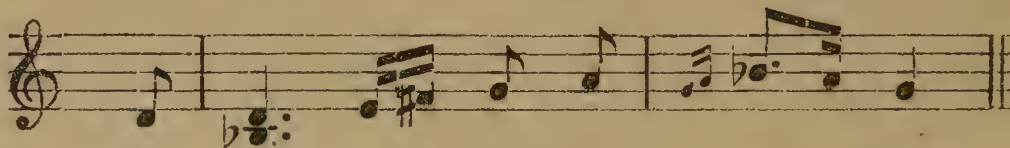
„Wenns die Sol = da = ten durch die Stadt mar = schie = ren".

Hierher gehört noch das textlich geistreiche, aus den ersten Takten „Ich hab mich ergeben" schöpfende Lied: „Reserve hat Ruh, Reserve hat Ruh, Und wenn Reserve Ruh hat, dann hat Reserve Ruh", — auch als Äußerung zur politischen Lage gesungen:



„Eu = ro = pa braucht Ruh" usw.

[78] In der Oper ist der Soldat verschiedenster Länder schon der kleidsamen Uniform wegen gerne gesehen. Sehr kunstgemäß singt der Bariton Tristan in Spohrs vergessener aber wunderschön klingender Oper „Jessonda" von sich:



„Der Krie = ges = lust er = ge = ben".

Ebenda das Terzett:
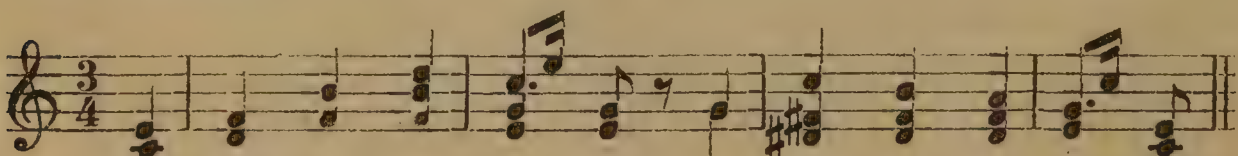


„Auf, und laßt die Fah = nen flie = gen!"

In „Figaros Hochzeit" preist der Kammerdiener Figaro dem verzärtelten Pagen ironisch die Vorzüge der Kriegsstrapazen an mit der flotten Marschweise:

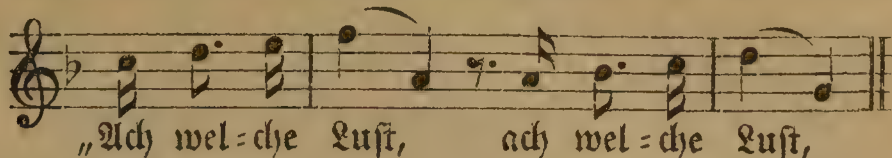


Zu dieser wird meist gesungen: „Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern". Wörtlich heißt es: „Verliebter kleiner Schmetterling, Du wirst nun nicht mehr" usw. Die wundervollste Besingung eines (hier nur vermeintlichen) frühen Soldatentodes findet der Musikalische unverhofft im Beginn von Meyerbeers „Afrikanerin" als Ines den Tod Vascos erfährt.



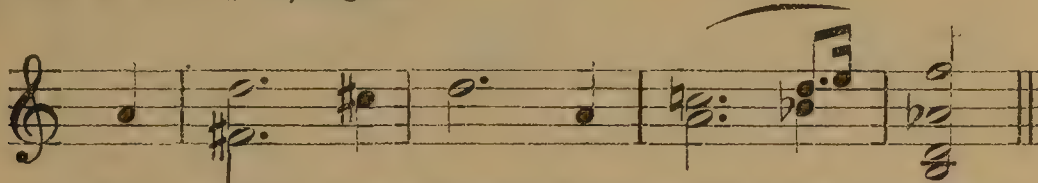
„So hast du dein Le = ben so früh schon ge = ge = ben!"

Allbekannt ist der Kehrreim von Lyonels Auftrittslied aus Boieldieus „Weiße Dame“



ach welche Lust, S o l d a t zu sein!“ (meist gesungen: „H a, welche Lust!“).

Das Treffendste sagt wieder Wagner; König Heinrich singt es zu Pferd im 3. Akt „Lohengrin“:



„Für deut=sches Land das deut=sche Schwert!“

Später mußte man hinzusetzen: „Wenns deutscher Reichstag nicht verwehrt! Und es ins Gegenteil verkehrt!“ Und heute — —

[79] Von der K a v a l l e r i e singt manches Lied. Der Kehrreim des Kuplets aus der „Jungfrau von Belleville“ von Millöcker „Wir von der Kavallerie“ betont für die verschiedensten Fälle:



„Uns von der Ka=vall'=rie Ge=niert so et=was nie!“

Die Wonnen der Wachtparade preist das Wiener=Lied „Die Banda kommt“ (in München „Die Musi kommt“)



„In al=ler Herr=gotts=fruh Da geht's scho lu=sti zu.“

Auch der Kehrreim aus „Der fidele Bauer“ von Fall gehört hierher.



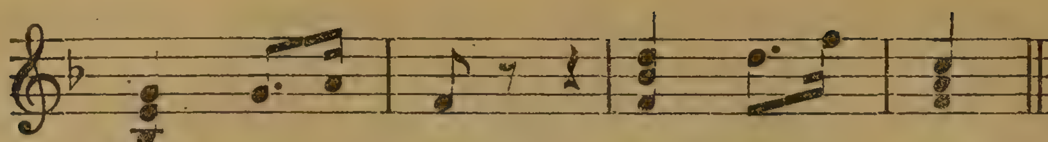
„Der In=fan=te=rist is gan=gen.

Der Artillerist is g'fahren. Und der Kavallerist is g'ritten,“ usw.

In einem Fall hat der Soldat sogar eine K a m e r a d i n, allerdings ohne Waffe, nur mit der Trommel und nur auf dem Theater, die Marketenderin Marie in Donizettis „Regimentstochter“ mit den schneidigen Melodien:



„Heil dir, mein Va=ter=land“ und:



Die Welt weiß und sagt ziemlich viel von holder Weiblichkeit im Gefolge des Soldatischen — aber glücklicherweise nicht alles.



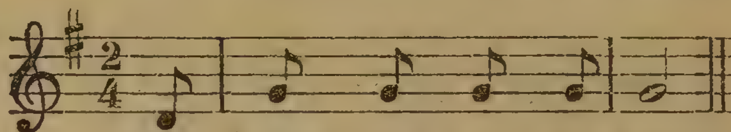
Der Student.

(Siehe unter Trinken, Frohsinn.)

[80] Wichtige Momente aus dem Studentenleben hält eine kleine Reihe schöner alter Lieder fest. Mit dem:



fängt jeder Kommers an; womit er aufhört, wissen nur wenige. Die Ankunft eines Neulings begrüßt der Student mit dem Lied:



welches jeden vorkommenden Gegenstand: den Fuchs, seinen Vater, Schwester, des ersteren Strümpfe usw. alles, gleich der unerbittlichen Theorie eines Professors, „ledern" nennt. Der Mittelpunkt des Kommerses und weitaus das feierlichste der echten Studentenlieder ist der „Landesvater!"



ernsten Tönen nun sein Ohr!" Nach beendigter Lernzeit und glücklich bestandenem Examen singt der Studio:



behüt dich Gott, Philisterhaus!"; seine ganzen Gefühle bei diesem wichtigen Lebensabschnitt drückt er erst später in Amt und Würden aus, dann blickt er in dem Lied:



„O al = te Bur=schen = herr = lich = keit!"

auf das ungebundene Jugendleben wehmutsvoll zurück in dem Kehrreim:



„O je-rum, je-rum, je-rum,

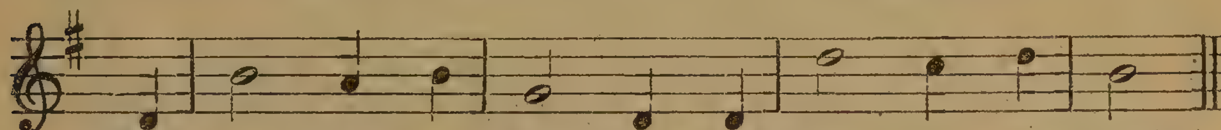
o quae mutatio rerum!" Besonders dem „quae" wissen manche „alte Herren", angehende Ärzte, Richter, Seelsorger oder Oberlehrer, einen besonders kläglichen Ausdruck zu geben.

[81] Eine überreiche Anzahl von Liedern (s. Trinken, Frohsinn) steht dem Burschen zum Ausdruck seiner Stimmungen zur Verfügung, hier seien noch einige spezifisch studentische genannt. An die Zeit, wo der Bursch noch den Degen trug, erinnert das alte:



„Bur=sche her = aus! Las=set es schal=len von Haus zu Haus!"

Auf die Politik weist vor allen nur das alte Burschenschaftslied:



„Wir hat = ten ge = bau = et ein statt = li = ches Haus!"

Daß der Student auch „außer Dienst" seine Eigenart nicht zu Hause läßt, bezeugt das Lied:



„Stu = di = o auf ei = ner Reis' äußerst flott zu leben weiß."

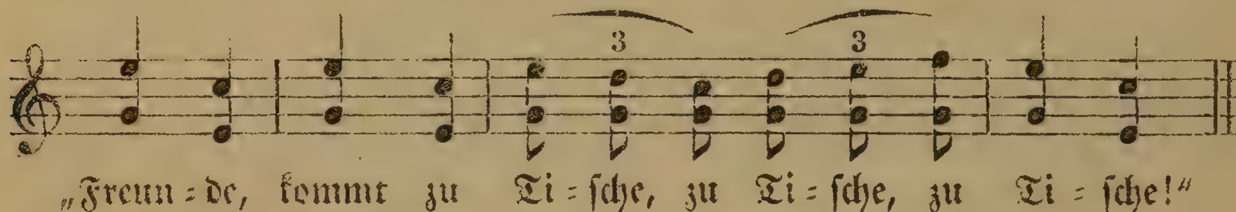
Nun aber noch ein Wörtlein darüber, wie diese und all die anderen meist wertvollen Studentenlieder oft gesungen werden. Aus den Korps- und Verbindungshäusern und -Gärten dringt im Sommer manches an ein empfindliches Ohr, was uns nicht gerade erfreut. Die kernigen Lieder freilich und die unverbrauchte Jugendkraft der Stimmen, deren Inhaber, meist gute Baritons, man sich in ihrer Zukunft eher auf der Bühne als in einem der Fakultäts-Berufe vorstellen kann, geben das

Positive an der Sache. Aber das Begleiten auf irgend einem den Ehrentitel „Flügel" nur seiner Form wegen tragenden Marterkasten, dazu meist aus voller Armeskraft eines viertelmusikalischen, zuweilen gänzlich ungeschulten Fuchses, verleitet nicht selten gewohnheitsmäßig zu einer Tongebung beim Singen, deren Mangel an jeder Kultur, ja, deren oft staunenswerte Roheit, nicht selten im stärksten Gegensatz zu der sonstigen Erudition (wörtlich Entrohung) und dem gesellschaftlichen Bildungsstand der Singenden steht. Manchmal denkt man sich: würde nicht auch Lateinisch gesungen, so könnten es Hausknechte sein. Entgegen der guten Regel: Tue alles so, daß man dir den gebildeten Menschen anmerkt! Noch nebenbei ein Zeichen dafür, daß die notwendigen Gesangsproben am Semesteranfang manchmal zu leicht genommen werden. Die Selbstbegleitung mit einer Anzahl von Lauten oder Gitarren würde den Gesang von vornherein auf eine höhere Stufe stellen.

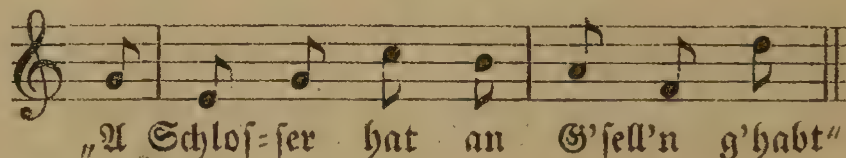


Vom Trinken.

[82] Während das Essen nur wenig besungen wird, in dem Studentenlied „Ça, ça, geschmauset", mit der Stelle: „edite, bibite, collegiales!", in dem furchtbar übersetzten Chor aus den „Hugenotten":

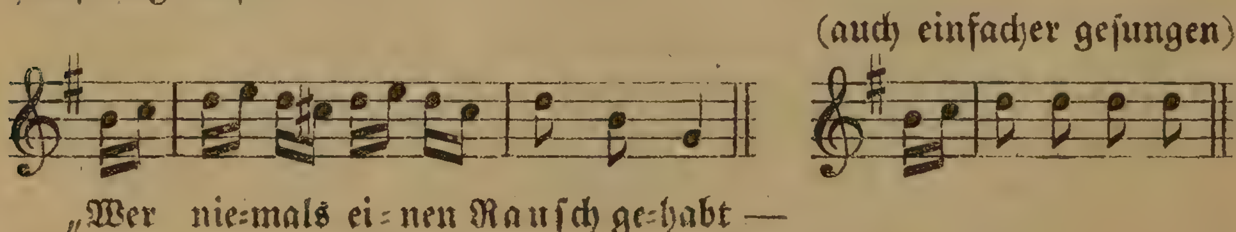


und in dem süddeutschen Volkslied:



(der beim Essen sakrisch eilte), so steht für das Trinken ein ganzes Regiment von Zitaten zu Gebot. Wenzel Müllers bekanntes Lied stellt sogar die leider heute noch in manchen „feinen" Kreisen geltende Behauptung auf:

(auch einfacher gesungen)



der ist kein braver Mann!" Harmlos, platonisch, sind die, welche bloß daran erinnern, wie man in der Oper trinken sieht. Z. B. in Lortzings „Undine". Der Ritter singt:

Der Knappe einfacher, aber ebenso schwungvoll:

zur Freude uns gegeben!"

Der Kellermeister behauptet:

rufen die Banditen in „Alessandro Stradella".

In Herolds „Zampa" erklingt der aus dem Beginn der Ouvertüre bekannte schneidige Chor:

Bürgerlich derb heißt es in Marschners „Vampyr":

Natürlich kommen in anderen Strophen die drei übrigen Jahreszeiten daran.

Und Kaspar im „Freischütz":

Wär doch nichts als Plack und Qual, — Trüg der Stock nicht Reben!" Ein Weinlied enthält auch Mascagnis „Cavalleria rusticana", Turridus:

und die Eingangsszene von Verdis „Traviata“, mit der berüchtigten deutschen Übersetzung: „Auf, schlürfet in feurigen Zügen, den Wein, den die Schönheit kredenzt!“

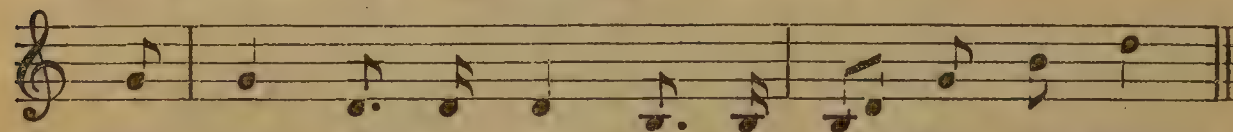


che la bellezza infiora.“ Man vergleiche die Sangbarkeit! Hier dürfte es sich aber um „Sekt“ handeln. Schwungvoll singt Lucretia Borgia in Donizettis vergessener Oper:



Das Trinken-Zusehn im Theater ist übrigens meist völlig harmlos; es hat wohl noch niemand Durst gemacht, wenn er sieht, wie aus den Kannen in blecherne Becher nichts eingegossen wird und der Trinker die letzteren, die „schäumend gefüllten Pokale“, beim Singen in einer Weise herumschwingt, daß schon durch die Zentrifugalkraft der letzte Tropfen dieses Nichts herausgeschleudert sein müßte. Manche Sänger pflegen auch den „vollen“ Becher gleich fast senkrecht auf die Unterlippe zu stellen, wie einen leeren, dem es eben noch den etwaigen letzten Tropfen zu entsaugen gilt.

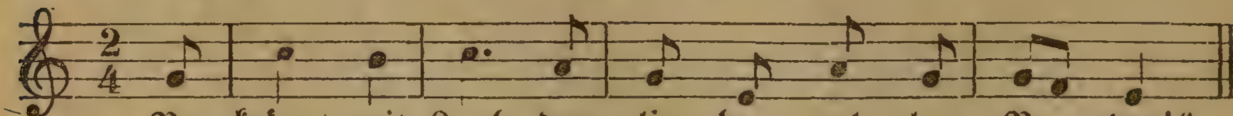
[83] Weniger ungefährlich sind jene Lieder, die schnurstracks zum Trinken selbst anfeuern. Zunächst zum Wein, z. B.:



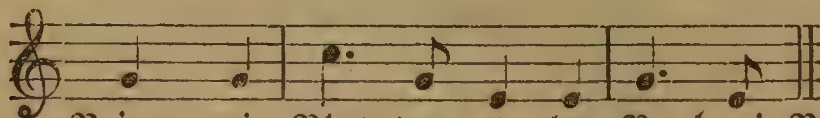
wie es feurig Schumann und gemütlicher:



die Volksweise es singt,



mit seiner köstlichen Verspottung der sauren Thüringer Gewächse. Oder:



[84] Was man alles trinkt?! Fangen wir einmal mit dem Feinsten, dem Schaumwein an!

Eine Sondererscheinung unter den Sekttrinkern ist der junge Prinz Orlowsky in der „Fledermaus" (nebenbei eine köstliche Parodie der russisch-französischen Mischung von Über- und Unkultur), welcher dem Gast, der ihm beim Champagner widerspricht, einfach die Flasche an den Kopf wirft.

„Und fragen Sie, ich bitte, warum ich das denn tu':

'sist mal bei mir so Sit-te,

chaquun à son goût!" Den Schaumwein rühmt Einödshöfer („Eine tolle Nacht") in dem hinreißenden Walzer:

„Du, Du, Du, bist so kalt und machst al-len so heiß!"

Das altenglische Getränk „Sekt", das dem Champagner seinen etwas deutscheren Namen gab, rühmt Falstaff in Otto Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor"

„Als Büb-lein klein an der Mut-ter-brust

da war der Sekt meine höchste Lust!" — (Früh übt sich, was ein Meister werden will!)

[85] Den Porter läßt Pächter Plumket in der „Martha" leben:

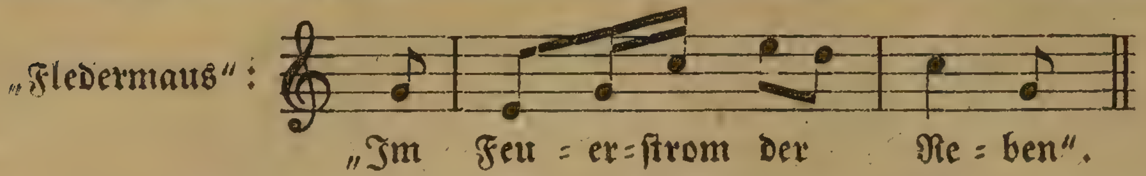
Allegro.

„Hur-rah, dem Hop-fen, hur-rah, dem Malz!"

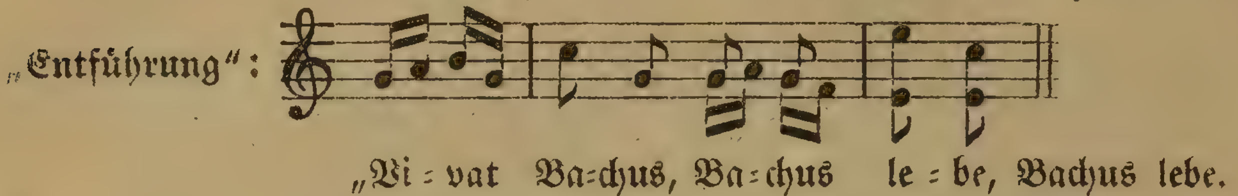
Kehren wir nach diesem kleinen Abstecher nach Schottland zum Schaumwein zurück! Mit dem vollen Glase in der Hand singt Mozarts Don Juan:

„Treibt der Cham-pag-ner Erst sei-ne Krei-se!"

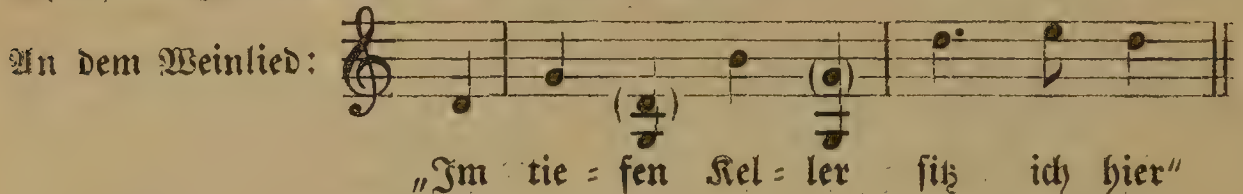
Ebenso in seiner Art unsterblich ist das Champagnerlied in Joh. Strauß'



Zum Wein singt, außer den oben erwähnten, Pedrillo in Mozarts

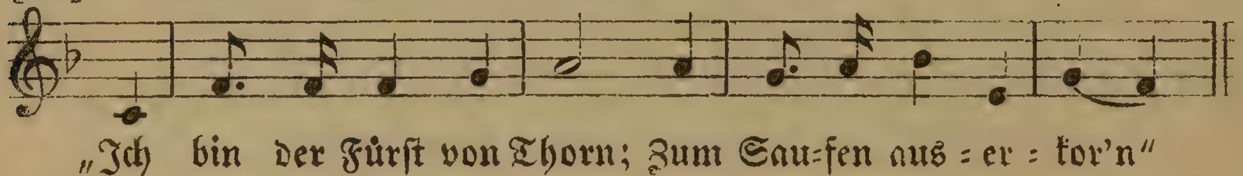


Bachus war ein braver Mann!" (Nicht hierher gehört Bürgers Ballade: „Hoch klingt das Lied vom braven Mann.)

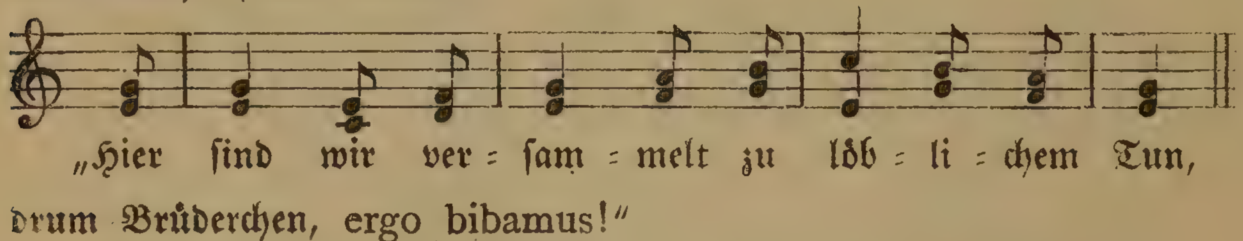


erproben Bässe nach Höhe und Tiefe ihren Stimmumfang; die eingeklammerten Noten sind die der Urschrift!

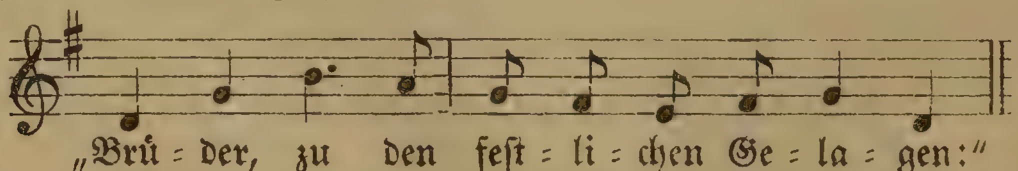
[86] Studenten singen mit verschiedener Melodie:



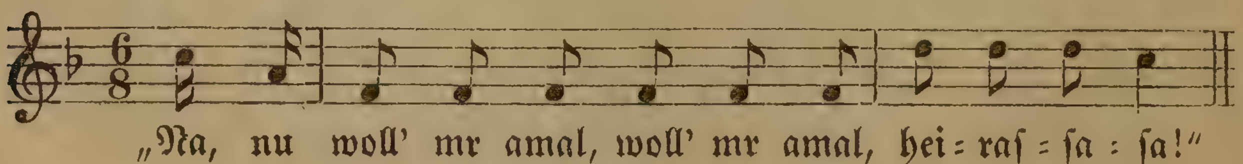
was Goethe feiner ausdrückt:

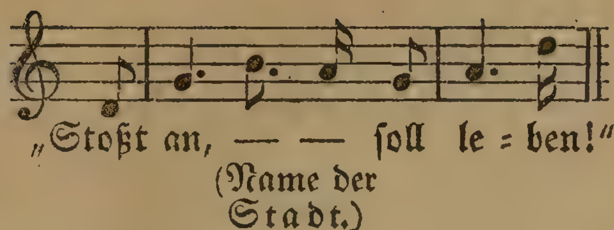


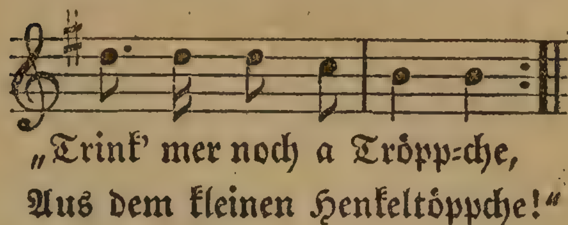
drum Brüderchen, ergo bibamus!"



Die folgenden gehen mehr, zum Teil ganz ausschließlich, auf das edle Bier:

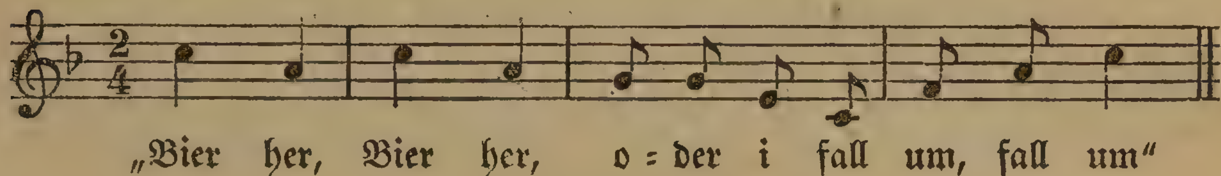




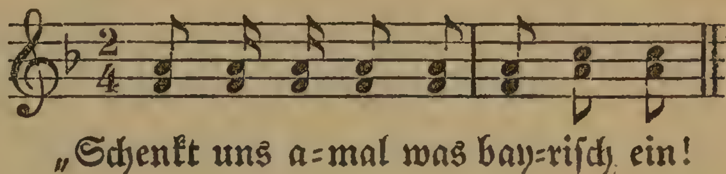


[87] In Oberbayern wird dem frischen Faß Bier sogar landesherrliche Ehre erwiesen; man singt nach der Weise der „Volkshymne" („Heil dir im Siegerkranz!") „Alles was Anstich hat, Alles usw. lobet das Bier!". Und hier konnte man manches phlegmatische Auge innerlich leuchten sehn, das bei der Volkshymne selbst nur pflichtgemäß darein sah.

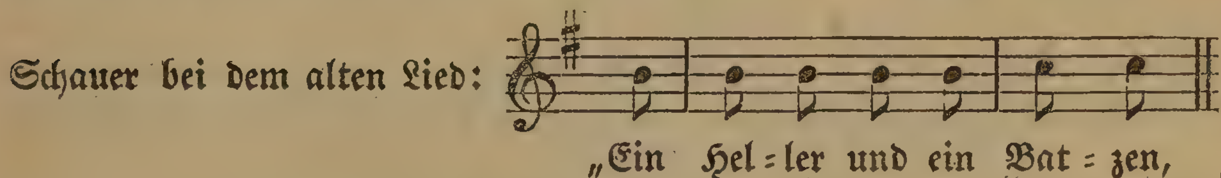
Am radikalsten weist dort auf die drohenden Folgen des Ausbleibens innerer Befeuchtung das tief empfundene Lied hin:



Recht eigentlich überzeugend durstig klingt auch:

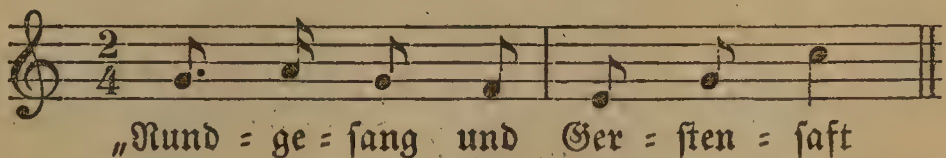


Bayrisch woll ma lusti sein". Der alte Oberbayer aber fühlt leisen Schauer bei dem alten Lied:

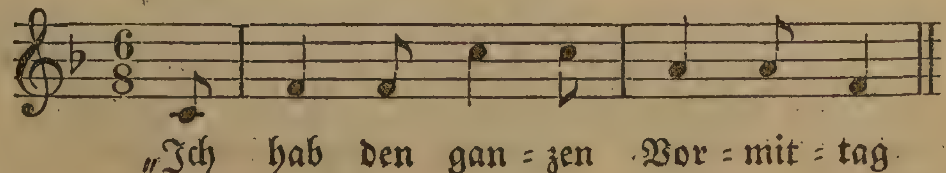


die waren beide mein! — Der Heller ward zu Wasser". — Es gibt Verirrungen, für die er kein Verständnis, nur noch Mitleid hat.

Wir haben übrigens noch Bier da, um diesen schrillen Mißklang zu übertönen:



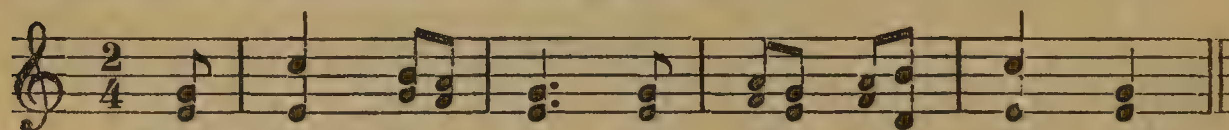
lieben wir ja alle!". Und dann das im Sinne des Münchener Simplicissimus kulturgeschichtliche:



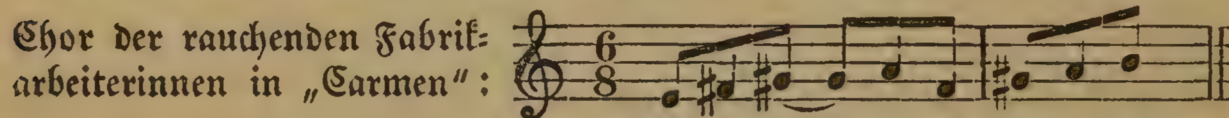
auf meiner Kneip' studiert. — Drum sei nun auch der Nachmittag dem Bierstoff dediziert." — Ein Lied, das in froher Weise den Grund von so viel traurigen Ehen, gedankenlosen ärztlichen Verordnungen, verpfuschten Diplomaten-Sendungen, anregungslosen Gymnasial-Unterrichtsstunden usw. wiedergibt. Dieser Vormittags-Alkohol als geistige Signatur des übrigen Tages ist dir nicht verloren, deutsches Volk. Er kehrt treulich zu dir zurück, in Form solcher und noch viel schönerer Dinge! Vielleicht auch in Form verständnisvoll milder Beurteilung von Roheitsvergehen, die förmlich zu neuen anreizt und planlos schädigender Verwaltungs-Maßnahmen. Mag auch einmal eine matte Predigt dabei sein, — die schadet wenigstens nichts. Gemeinsame Quelle all dessen ist das von Vormittags 11 an überschwemmte Gehirn.
[88] Soviel vom Bier — „hurrah dem Hopfen, hurrah dem Malz!" Den Schnaps-Genuß besingt das altväterische Lied:



Endlich den seltenen wegen seiner Stärke nur in kleineren Quanten bekömmlichen Crambambuli, das studentische:



Manchem schmeckt das Trinken nicht ohne irgend eine Form des Tabaks, der weniger besungen wird; so die Zigarette in dem köstlichen Chor der rauchenden Fabrikarbeiterinnen in „Carmen":



die Pfeife in einer Strophe des Liedes „Ça ça geschmauset":



hat uns Apolle (Apolda) präpariert!"

[89] Der Ort des Trinkens ist im allgemeinen

Das Wirtshaus.

Das einzige Lied, das diesen Titel führt, aus Schuberts „Winterreise" ist freilich ein todernstes Stück, das mit fröhlicher Einkehr nichts zu tun hat. Das Wirtshaus selbst besingen zahlreiche Lieder;

ist es doch die Welt aller derjenigen, deren Welt eben das Wirtshaus ist.



„Grad aus dem Wirtshaus nun komm ich heraus“, steht da als Trinker-psychologisch sehr wahr empfundene Dichtung an erster Stelle. „Wag ich, der Einz'ge, der nüchtern noch bin, Mich in den Wirrwarr da draußen noch hin! Straße ich merke wohl, du bist berauscht!“ Diese Übertragung des eigenen für normal gehaltenen Zustands auf die Außenwelt hat etwas von jener tiefen Kenntnis der Alkoholwirkung, als deren höchstes Beispiel wohl Mercutio in Shakespeares „Romeo und Julia“ gelten kann; die entsprechenden Szenen in „Viel Lärm um nichts“, „Othello“, „Heinrich IV.“ (Schaal) stehen ihr an Genialität würdig zur Seite. In ein assyrisches Wirtshaus führt uns Viktor v. Scheffels „Gaudeamus!“ mit dem allbekannten:



„Im schwar-zen Wal-fisch zu As-ka-lon“. — nach Worten Wilhelm Müllers



„Im Krug zum grü-nen Kran-ze“,

aber ist das herrlichste aller Wirtshauslieder, das der beim Becher oft allzu rasch entstandenen Männerfreundschaft einen idealen Hintergrund gibt. [90] Daß auch die Liebe im Wirtshaus blüht, wenn die Getränk bringende Persönlichkeit jung, hübsch und weiblich ist, bezeugt das beliebte Baumbachsche Studentenlied von der „Lindenwirtin“:



„Kei-nen Trop-fen im Be-cher mehr“

und das ursprünglich harmlos-derbe:



„Es steht ein Wirts-haus an der Lahn“

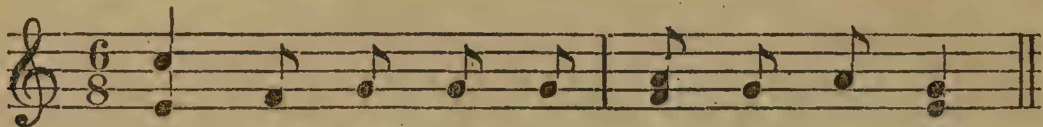
ganz im einfachen Handwerksburschengeist, das dann als Studenten-Exkneipen-Gesang in zahllosen, hoffentlich ungedruckten Strophen zu einem General-Compendium aufgeknöpfter Unanständigkeit wurde.

Programmatisch spricht sich der Jägerbursche Kaspar in dem oben erwähnten Weinlied über die Unvollständigkeit des bloßen Trinkgenusses aus:



„Kar = ten = spiel und Wür = fel = lust

Und ein Kind mit runder Brust — Hilft zum ew'gen Leben!" Dieses „Kind" leitet uns zum Tanzvergnügen über, das im Wirtshaus sein Recht erhält. Da kommt uns in den Sinn:



„Ei, was bin ich für'n lu = sti = ger Bu':

Ich kann ja so zimperlich tanzen!" — ein altes bürgerliches Lied, durch Rob. Kothes virtuosen Vortrag wieder volkstümlich. Ebenso das niederdeutsche, gleichfalls von ihm gesungene:



„Danz, danz Qui = sel = che,

dann schenk ich dich en Ei!"

Bescheidenen Schichten der süddeutschen Stadt entstammt:



„Pol = ka tan = zen tu ich gern,

Aber nur mit feine (noble) Herrn! Hamm sie keine Handschuh an, Ich nicht Polka tanzen kann!" Beim Bier hört man von Volkssängern auch wohl die Ulkszene „Hirsch in der Tanzstunde" mit dem Kehrreim:



„Eins, zwei, drei! An der Bank vor = bei!"

Die Gefahren des Tanzes schildert das einzig herrliche alte Volkslied:



„Schwe = ster = lein! Schwe = ster = lein!

Wann gehn wir nach Haus?" auch von Brahms gesetzt.

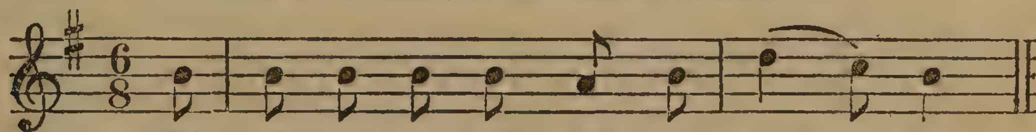
In ganz anderer Weise beklagt Oberst Ollendorf im „Bettelstudent" sein Geschick, indem Tags zuvor die entblößten Schultern seiner Tänzerin auf dem Ball ihn zu einem Kuß hinrissen, den er mit einem Backenstreich ihres Fächers büßen mußte:



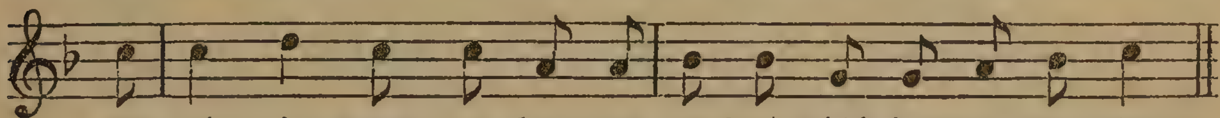
Damit sind wir wieder beim Schaumwein und aus dem Wirtshaus heraus!

Der laute und der stille Frohsinn.

[91] Die bekannteste, für viele die einzige Art des Frohsinns ist jene, die der Einzelne nicht hervorbringen kann, jene des Zusammenseins, der lauten Geselligkeit, leider infolge eines alten, grundlosen Vorurteils meist an den Genuß alkoholischer Getränke gebunden.



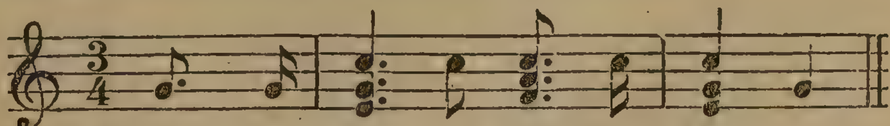
Und haben uns alle so lieb", beginnt die vierte Strophe aus Himmels Lied „Frohsinn": „Es kann ja nicht immer so bleiben" beginnend, Worte von Aug. Kotzebue. Man holt dann wohl gleich das Lied hervor:



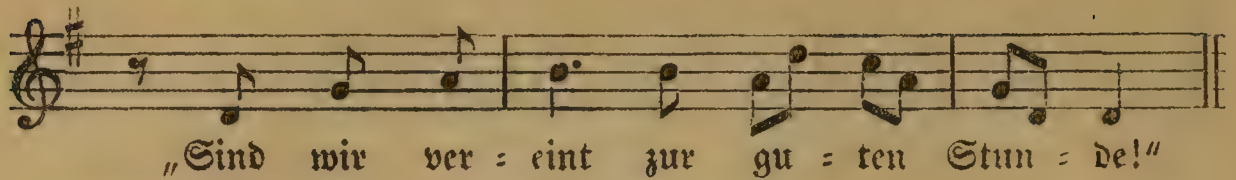
und das schwungvolle „Freut euch des Lebens!" s. d. (nicht: „Es lebe das Leben!" Ein wenig Sinn für Wortklang muß der Mensch haben!) Gehobener Feststimmung entspricht Mozarts Bundeslied:
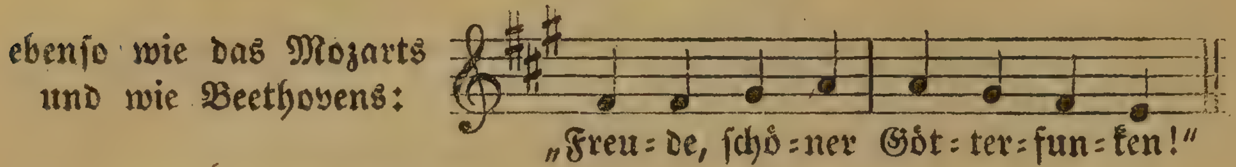


Als Festgesang, besonders am Rhein, ist beliebt:



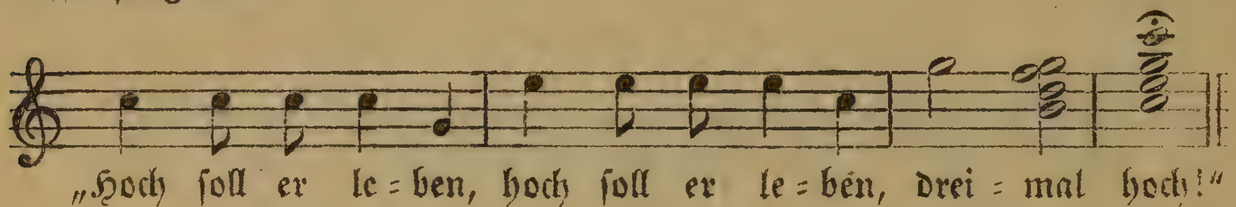
(Eigentlich ein vaterländisches Lied; die Worte werden dem besonderen Anlaß angepaßt. In kleineren Städten ist es manchmal die einzige weltliche Melodie, auf deren glattes auswendiges Absingen man sich verlassen kann. Mit der Silbenzahl des Gelegenheitstextes hapert es freilich oft bedenklich. Nicht jeder Mensch ist Dichter.). Arndts schönes Bundeslied:



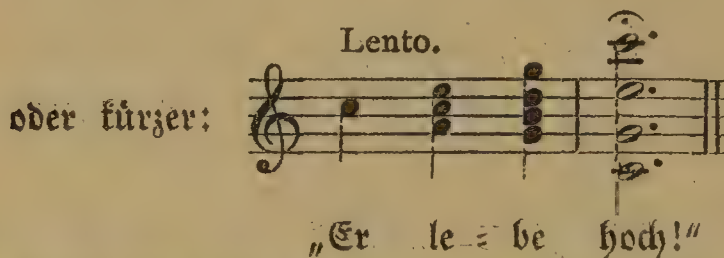
ebenso wie das Mozarts und wie Beethovens:



der Schlußchor seiner „Neunten Sinfonie", mit religiösem Einschlag. [92] Private Trinksprüche klingen bei solchen Gelegenheiten nicht selten in Gesang aus:



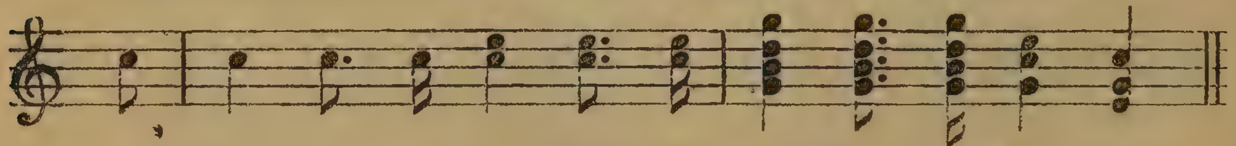
oder kürzer:



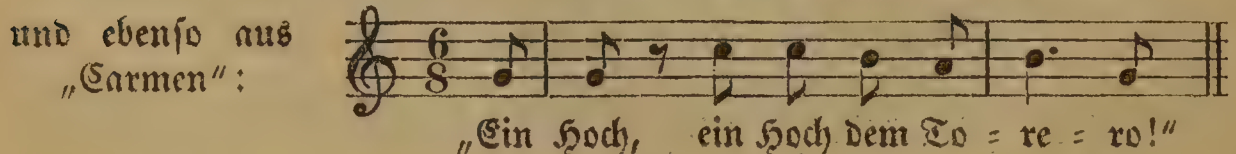
In Bayern findet man eine eigentümliche Form des letzteren:



Man singt auch mit verändertem Eigennamen aus der „Zauberflöte":



und ebenso aus „Carmen":



Singt man anstatt Sarastro und Torero z. B. „unser Meier, der Meier soll leben!" und „ein Hoch unserm Meier!", so ist die Wirkung unleugbar stark. Oder auch aus Lortzings „Zar und Zimmermann":



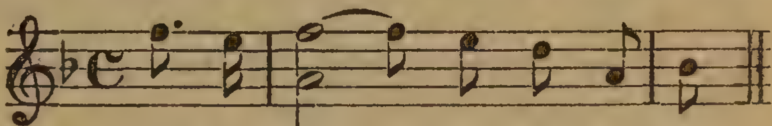
„Heil sei dem Tag, an wel=chem du bei uns er=schie=nen".

Sind Klavier und musikalische Menschen da, so ist am schönsten aus dem „Barbier von Bagdad":



„Heil die=sem Hau=se, denn du tratst ein!"

Fällt einem weiter nichts ein, so kann man die Feier in vorgerückter Stimmung mit dem Trio aus Suppés „Boccaccio"=Marsch schließen:



„Hoch der Ge=ni=us, der Hu=mor. Wer nicht lacht, der ist ein Tor!"

[93] Beim Frohsinn ist wohl zu unterscheiden: der Einzelne (wenn er sich nicht etwa dem „stillen Suff" ergibt, was hier ausscheidet, s. „Ich und mein Fläschchen") findet ihn durch das grundsätzliche Bescheiden der Genügsamkeit. Die Kunst, an allem das Beste zu finden, macht ihn unabhängig von den Außendingen; es ist die Diogenische Einfachheit seiner Anforderungen, die Beharrungskraft der eigenen Persönlichkeit (Ataraxie der alten Griechen), die ihn stets oben hält.



„Was frag ich viel nach Geld und Gut"

singt er mit dem Komponisten Neefe; folgen schlechte Tage nach guten, so tröstet er sich auf kosmischer Grundlage an Himmels Weise:
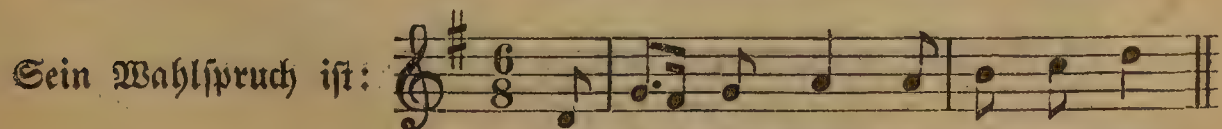


„Es kann ja nicht im=mer so blei=ben

hier unter dem wechselnden Mond" oder aus dem „Goldenen Kreuz" von Ignaz Brüll („Wie anders war es, als vor wenig Jahren"):

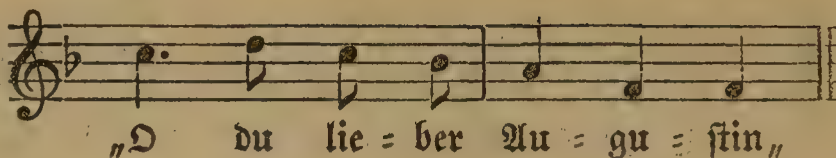


„Je nun, man trägt, was man nicht än=dern kann."

Sein Wahlspruch ist:



„Ich hab mein Sach auf nichts ge=stellt."

Mit dem Lied: 

verliert er im schlimmsten Falle selbst bei allgemeinem „Zusammenbruch“, wie man in Prosa sagt, den Humor nicht.



„’s ist mir al = les eins, ist mir al = les eins,

ob ich Geld hab oder keins!“ oder wie Lessing im „Nathan“ sagt: Der wahre Bettler einzig ist der wahre König. Der notwendigste Immobilienbesitz genügt ihm:



„Arm und klein ist mei = ne Hüt = te“

oder:

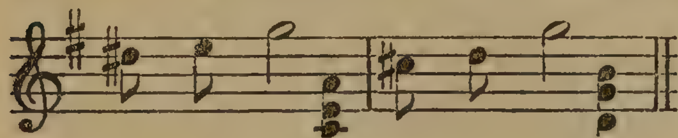


„Ich hab’ ein klei = nes Hütt=chen nur!“

[94] Außer im Lied findet er auch in Operette und Spieloper Stützen seiner Philosophie: 

„Trotz al = le = dem ein lu = stig Lied,

o Schicksal hau nur zu!“, so erhebt sich der „Bettelstudent“ Jan Janiki über sein bescheidenes obrigkeitsgeplagtes Schicksal. Und



was nicht mehr zu ändern ist“, singt Alfred zur Beschämung

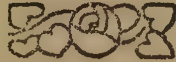
„Glück=lich ist, wer ver=gißt,

aller über Vergangenem brütenden Melancholiker in Johann Strauß’ „Fledermaus“.



„Man wird ja ein = mal nur ge = bo = ren“

belehrt uns der arme, vielgeplagte *Lortzing* durch den munteren Waffenschmiedsgesellen Georg, vornehmer durch den Grafen von Eberstein in seinem „Wildschütz“: „Hei=ter=keit und Fröh=lich=keit, ihr Götter meines Lebens!“ Dieser Graf wie die meisten Grafen ist freilich kein Freund des *stillen* Glückes; er will Geselligkeit und Leben um sich. Und dies ist die oben erwähnte andere, weit leichtere, aber auch von Außendingen stets abhängige Art des *Frohsinns*.





IV. Die Liebe.

Das Liebeslied.

[95] Wenn der Mensch es glücklich zur Genügsamkeit gebracht hat und denkt, nun stehe er auf sich selbst, wird ihn bald etwas innerlich mahnen, daß es nur ein Wahn ist, und die Einsamkeit, wenn sie sich noch so zufrieden anläßt, nach Zweisamkeit verlangt.

Eigentlich müßte die Liebe schon gleich nach der Natur darangekommen sein. Aber da mahnt das Lied des Bauern in Shakespeares fast unbekanntem „Liebes Leid und Lust“ in seiner volkstümlichen Deutlichkeit: „Wenn Hosensack will hausen, Eh Arm das Nest gebaut!“ Deshalb mußte der „Beruf“ voranstehen. Für so viele ist er ja nur das Mittel zur Liebe. Jeder weiß von selbst, daß sie als wichtigste der menschlichen Angelegenheiten gilt, wenn er nicht vielleicht Professor ist und es erst bei Schopenhauer nachlesen muß.

Selbst-Liebe und -Bewunderung, die aufrichtigste und verbreitetste aller Empfindungen, kommt gesanglich nicht oft zu Worte. Am bekanntesten in der Antritts-Arie des Bürgermeisters von Saardan aus Lortzings „Zar und Zimmermann“, die den meisten Verwaltungsbeamten, besonders den Juristen unter ihnen, ganz besonders den beliebten Vertretern des Assesorismus, Bürokratismus und Mandarinismus so ganz aus dem Herzen geschrieben ist:



Und mich betrügt man nicht!“ Eine Abart jener Empfindung, mit dieser meist verbunden, spricht sich in dem äußerst schönen, bekannten Couplet aus:



„Ich hab eine Log (Laube heißt es jetzt) im Theater und hab auch auch ein Opernglas" singt man auch manchmal nach der Melodie „Du hast Diamanten und Perlen!"

Aber das sind alles Wortspielereien mit dem Begriffe „Liebe" — „als welche", wie der Philosoph so schön sagt „stets auf ein anderes ‚Individuum', ein Nicht=Ich, reflektiert". In der Jugend, da man den weiblichen Teil der Menschheit meist noch nicht kennt, ist man der Ansicht, mit ihm könne man sich leichter vertragen, — während Männer sich gewöhnlich erst durch einen gemeinsamen guten Tropfen besser verstehen.

[96] Beginnen wir ordnungsgemäß mit der untersten Stufe, der Liebe als Wechsel, Genuß, Vergnügen, Sport, als Krieg mit dem weiblichen Geschlecht, als Jagd darauf. Da belehrt uns gleich „Schusters Abendlied" über die Nützlichkeit des Anlügens, d. h. des Versprechens mit dem bestimmten Vorsatz, nichts zu halten:



mit dem Ende: „Der Sommer ist gekommen, ich hab sie nicht genommen." Auch das schöne Lied „Guter Mond, du gehst so stille", das manches treu liebende Herz schwärmerisch zum Himmel singt, bezieht sich deutlichst nur auf ungesetzliche, vorübergehende Verbindung.

Im Gegensatz zu solchem Unternehmungsgeist wird die Schüchternheit in der Liebe nur selten offen im Lied eingestanden, wie in dem altväterischen



worin sich der Anbeter endlich nur zu der Frage versteigt: „ob heute Sonntag sei".

Auch Schuberts Lied „Die Forelle"

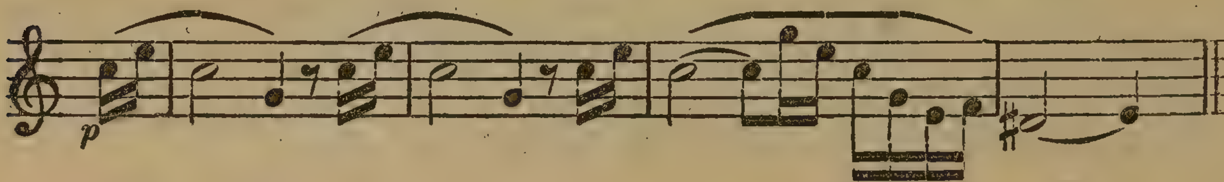


behandelt die fragwürdige Kunst des Verführens, indem es den „Dieb" mit einem Fischer vergleicht. Als ihm die Zeit zu lang wird, macht er das Bächlein tückisch trübe. Göthes Gedicht „Haideröslein" „Sah

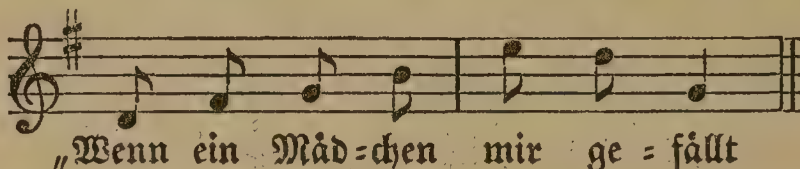
ein Knab ein Röslein stehn" (s. d.) ist die poesietechnisch vollendetste Verkörperung dieses Jäger- und Fischer-Standpunkts (s. a. Jägerlieder).

In der Oper sind polygame Helden sehr beliebt; ihrer aller Meister ist Wotan, für den aber das Spiel auch mit Schmerzen verbunden ist; ferner Don Juan (Don Giovanni, Don „Chuàn"); bei unseren Großvätern gehörte dazu auch der Seeräuberhauptmann Zampa, der verliebte Korsar.

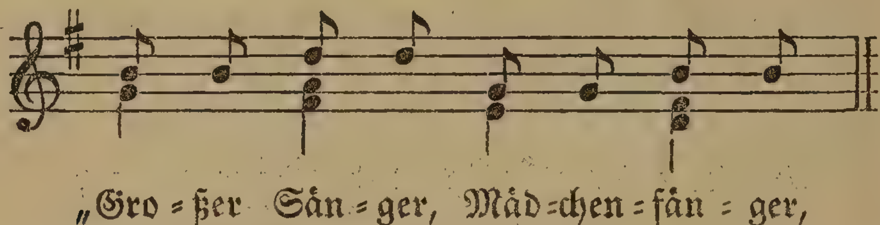
Von weiblicher Seite bleibt die „Liebe" als bloße Lüsternheit, Vorwitz, Wallung usw. wohl für alle Zeiten in unserer musikalischen Vorstellung charakterisiert durch das Thema der Klarinette in Rich. Straußens „Salome", mit dem die Titelheldin den Jochanaan betrachtet:



Zampas polkaartiges Allegro in seiner großen Arie ist bekannt:



will ich auf Beute gehen" — singt er echt seeräubermäßig. Leider sind viele unserer korrektesten „Kavaliere" auch nicht besser. Vom Titelhelden heißt es in Flotows „Stradella":



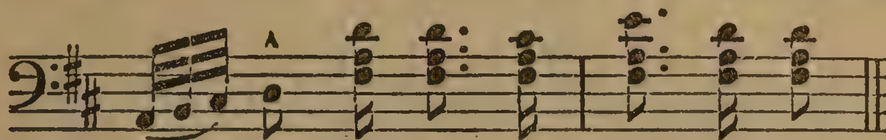
ihn verfehlen kannst du nicht!" Am besten charakterisiert wird der edlere Typus des „Don Juan" durch die Worte bei Mozart, im „Secco-Rezitativ" dessen Tonfall man nicht behält (Anfang des 2. Aufzugs) „Den Weibern entsagen?! Weißt du nicht, daß sie mir so notwendig sind, als die Luft zum Atmen!!"

[97] Etwas aufdrehend, noch dazu für einen Bräutigam, äußert sich Nevers in den „Hugenotten"



„Zwar manchmal lä-stig wird uns oft die Gunst der Frau-en,

denn oft zu viel begehren sie!" Die Zechgenossen feiern seine Vielseitigkeit, als er von der Schönen zurückkommt, im flotten Rhythmus:



„Es le = be hoch der Held!"

Ausgesprochen polygam ist auch der Gesang des Herzogs aus Rigoletto, der die Straßentänzerin um eine einzige Liebesstunde bittet:



(Urt. des) „Hol = des Mäd=chen, sieh mein Lei = den!"

Von **Wagners** Gestalten ist auch der „Fliegende Holländer" nicht ganz frei von einem polygamen Beigeschmack; beim Zuschauer klingt doch leise das Motiv mit, daß ihn, der alle sieben Jahre freit, und früher sicher viel unstet genossen hat, nur die Treue bis zum Tod erlösen kann — eine Empfindung, die mehr innere Logik hat, als die Begründung seiner Verdammnis durch einen unüberlegten Seemannsfluch!

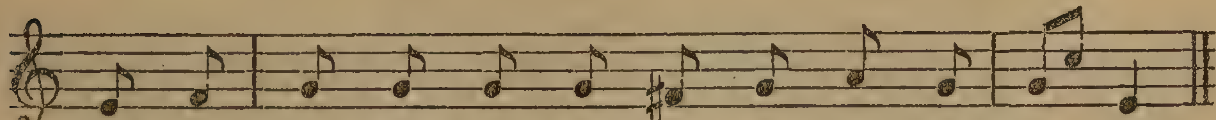
[98] Das Volkslied besingt die ungetrübte einfache Freude des Beieinanderseins (das klingt fast nach Hegels deutschen Kunstausdrücken, bedeutet aber etwas angenehmes, den **positiven** Pol der Liebe):



„Und schau i hin, so schaust du her"



„Ro = sen = stock, Hol = der=blüh! wenn i mei Dearndl sieh"



„Mäd = le ruck; ruck, ruck, an mei = ne grü = ne Sei = te"

oder in Silchers



„Ach du klar = blau = er Him = mel"

(Schluß: „Und da hab ich gewußt, wohin mit der Freud!“).

Von ernsterem Gehalt schon sind die wunderherrlichen Lieder:



„Ach, wie ist's mög - lich dann,

daß ich dich lassen kann?“ eine Komposition Friedrich Kückens, aber bekannt als „Thüringer Volkslied“,



„Du, du liegst mir im Her - zen“



„So - viel Stern am Him - mel ste - hen“



„Kein Feu - er, kei - ne Koh - le“.

Beinahe zum Volkslied ist auch der Gesang aus Webers Preziosa geworden:



„Ein - sam bin ich, nicht al - lei - ne

denn es schwebt dein holdes Bild“, eine trefflich empfundene Poesie des alten Pius Alexander Wolf.

Auf verschiedene Melodien singt man das neckische:



„Ich ha - be mein Feins - lieb - chen —

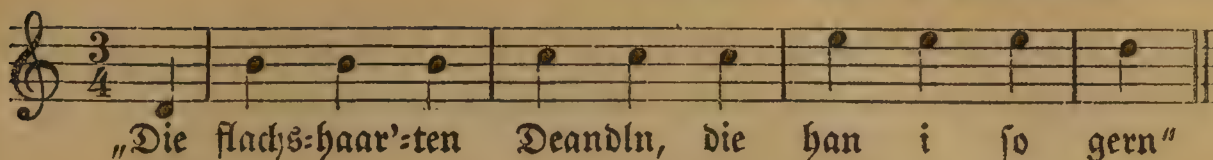
so lange nicht gesehn“, in der anderen Lesart mit dem schönen Kehrreim:



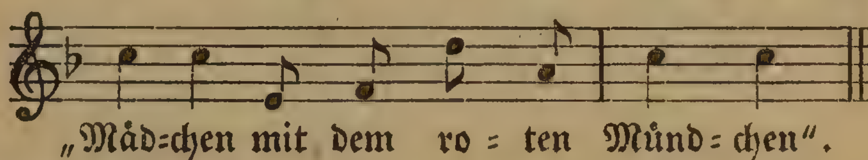
„Woll - te Gott, woll - te Gott, ich wär heu - te bei ihr“,

auch von Brahms reizvoll gesetzt.

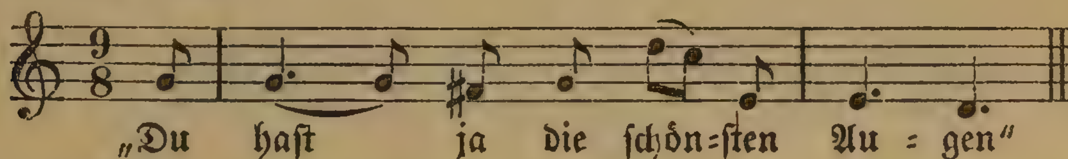
[99] Einzelnen Reizen des Liebchens gilt oft auch der Volksgesang, öfter aber das raffiniertere Kunstlied.



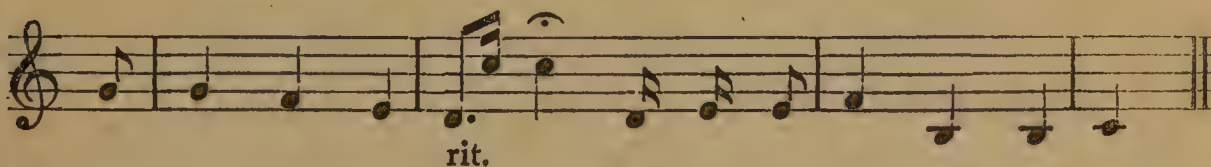
(in vulgären Strophen auch auf andere Körperteile ausgedehnt). Abts heute noch sogar in die Oper „Der Postillon von Lonjumeau" eingelegtes „Gute Nacht, du mein herziges Kind" (s. d.), besingt Haar und Auge der Erkornen mit dem Kehrreim: „Da denk ich an deine blauen Äugelein!" und „Da denk ich an deine Locken, die schwarz, ja schwarz wie die Nacht wohl sind." Etwas süßlich wirkt Jean Galls



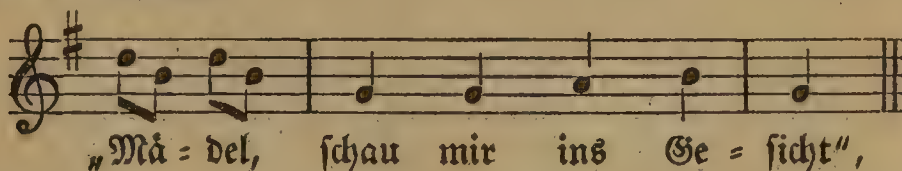
Viel echter klingt:



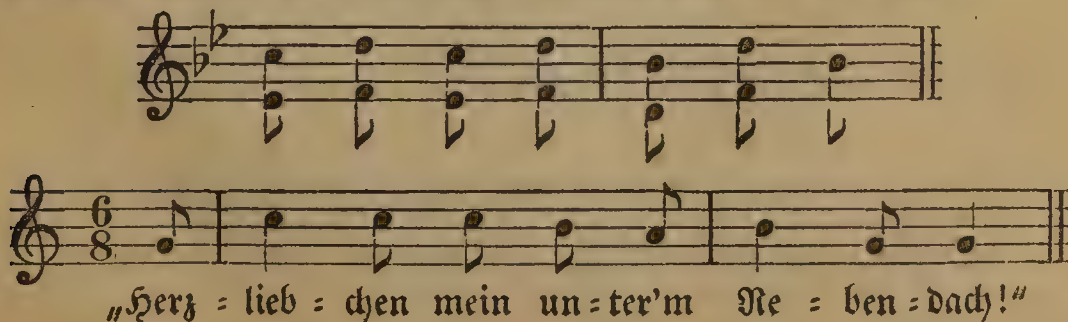
aus Heines „Du hast Diamanten und Perlen". Besondern Feinschmeckern gefällt sogar „das Grüaberl am Kinn" mit der Begründung: „A Grüaberl, wo falsch is, hab i mei' Lebtag net g'sehn" nach verschiedener Melodie, z. B. Gustav Hölzels:



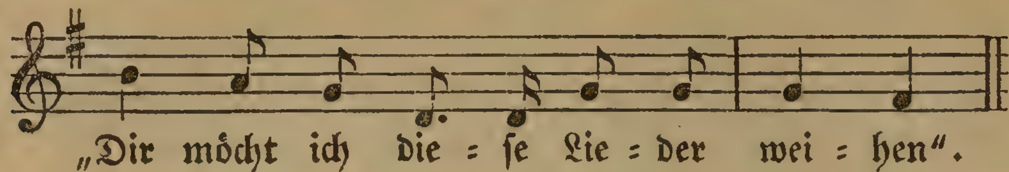
[100] Das Kunstlied besang die Liebe früher in einfachster Form: So J. A. P. Schulz



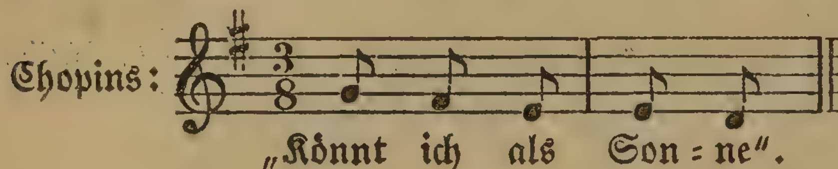
die gleichen Worte in Offenbachs „Verlobung bei der Laterne"



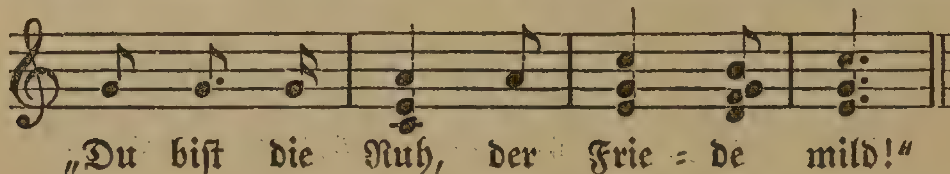
ist aus der Posse „Auf eigenen Füßen" von Conradi. C. Kreutzer singt gefühlvoller an das Vaterland wie an eine Geliebte:



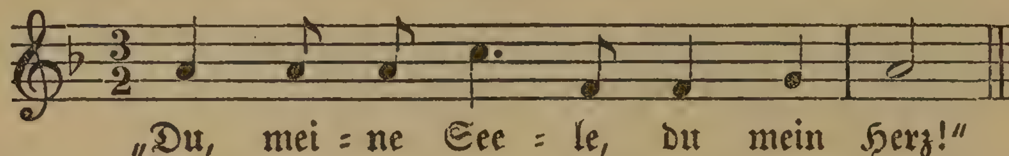
Zu jenen etwas altmodischen gehört im deutschen sogar das Liebeslied Chopins:



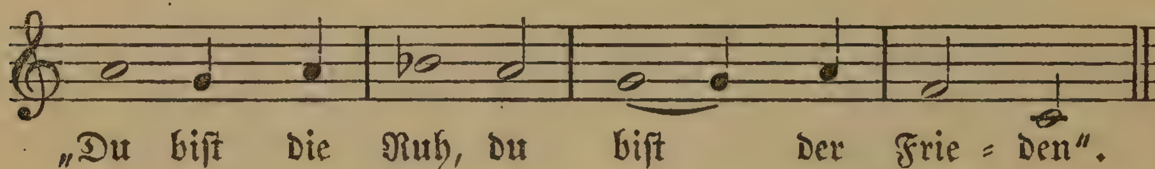
[101] Unzählbar sind die Liebesgesänge der Liedklassiker: Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, eine Perle darunter Schuberts:



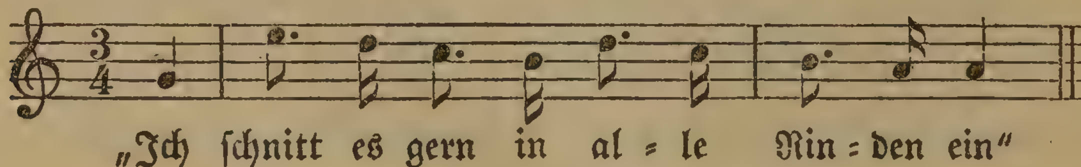
Auch in Schumanns prachtvoller „Widmung"



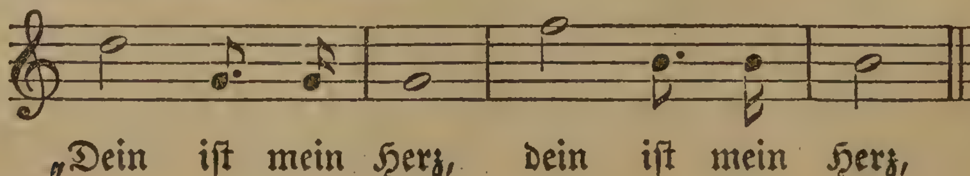
heißt der ruhigere Mittelsatz:



Stürmischer singt Schubert in den Müller=Liedern



mit dem ewig neuen Kehrreim:



Und soll es ewig bleiben!"

[102] Die Natur hat es weise eingerichtet, daß „er" immer



ist, wie Schumann in „Frauenliebe und -leben" Chamissos Gedicht vertonte, — während dem Mann noch im Zustand der Verliebtheit mehr Fähigkeit zur objektiven Schätzung „ihrer" Vorzüge bleibt, vor allem ein hochachtungsvolles Verständnis für die jenen seiner Braut entgegengesetzten äußeren Vorzüge z. B. für volle Blondinen, wenn sie dunkel und schlank ist.

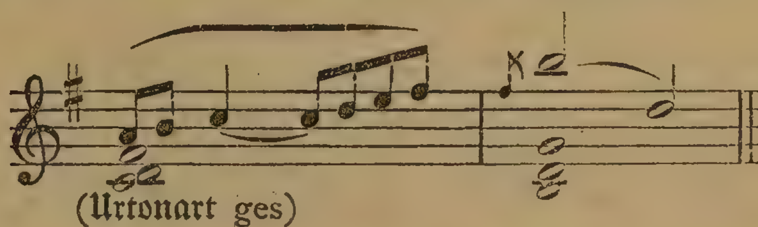
Unter den neueren Lyrikern der Liebe kennt man vor allem Richard Strauß so feine „Heimliche Aufforderung";
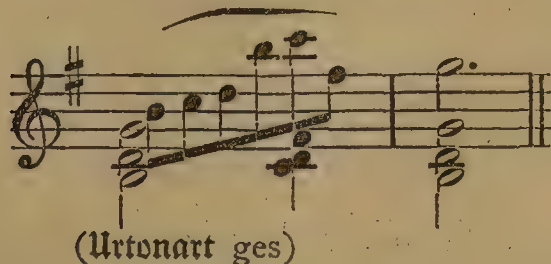


mit dem an die ältere Gesangsweise gemahnenden Mittelsatz:



eh du's gedacht!" Die Liebesmelodie im Heldenleben:

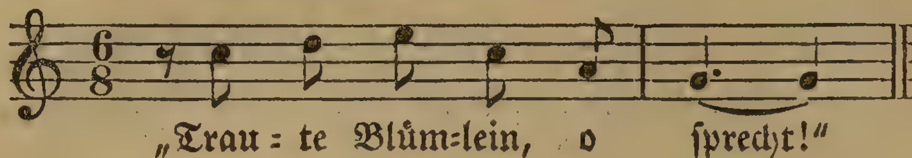

(Urtonart ges)

erinnert in der Stimmung an jene im 4. Akt der „Hugenotten":


(Urtonart ges)

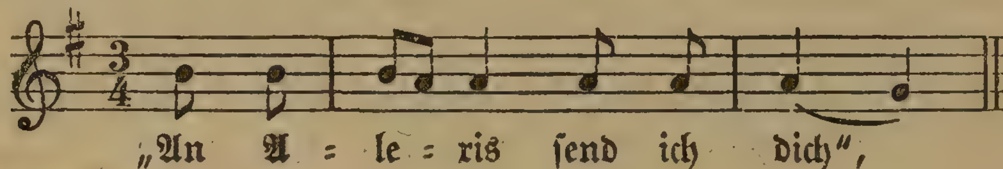
ist aber in voller Kadenz durchgeführt, wie es dem sinfonischen Stil entspricht.

[103] Zur Vermittlung und Fürsprache der Liebe dienen oft die Blumen, die z. B. Siebel in „Margarete“ bittet:
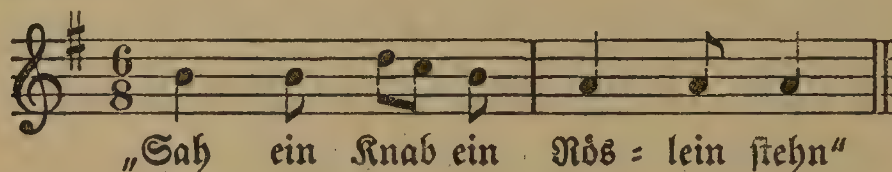


oft zungenbrechend gesungen: „Blümlein traut, sprecht für mich!“

Natürlich nimmt auch im Gesang die Rose den ersten Platz ein, am schönsten in dem Lied „Der Rose Sendung“ aus Himmels Singspiel Fanchon



in dem Volkslied:



oder Schuberts Vertonung des gleichen Gedichts:

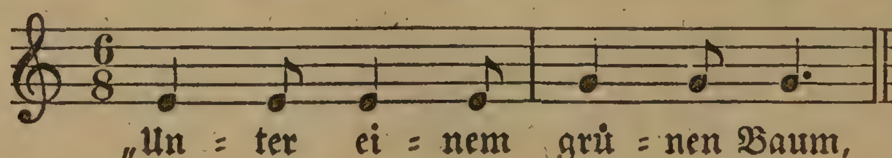


„Letzte Rose, die mich schmückte“ usw. (s. d.)

Die „Sapphische Ode“ von Brahms beginnt:



[104] Nur Blumen, das wäre zu klein für die Liebe; auch wo von Bäumen die Rede ist, haben sie gewöhnlich mit ihr zu tun.



hatt ich einen schönen Traum“ beginnt Robert v. Hornstein ein in Süddeutschland viel gehörtes Lied. Dort ist auch als einzige der zahlreichen Melodien zu dem allbekannten Gedicht Walthers von der Vogelweide dessen volkstümliche Vertonung im Gang:



„Un = ter der Lin=den, auf der Hai = de,

wo ich mit meiner Trauten saß“.



„Es stand ei = ne Lind im tie = fen Tal!“

besingt die siebenjährige Treue eines versprochenen Paares. An einst genossene, nun verratene Liebe mahnt:



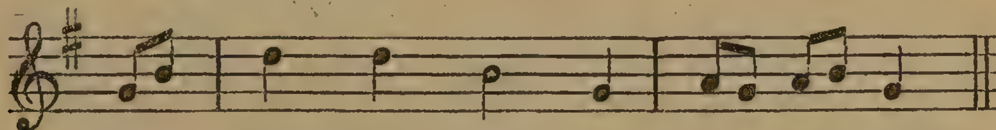
„Am Brun = nen vor dem To = re,

da steht ein Lindenbaum“, ein durchkomponiertes Lied aus Schuberts „Winterreise“, im Volk nach seiner Melodie als Strophenlied gesungen.



„Es grü = net ein Nuß=baum vor dem Haus“

beginnt ein Mädchenlied Robert Schumanns. Unbestimmt läßt die Art des Baumes wieder das Lied:



„Es steht ein Baum im O = den=wald“

das von der Untreue des Liebchens singt. Dort heißt es auch: „Mein Herz es mir zerreißt, und ich bin in der Schweiz“. Mit diesem bösen Reim schließe der Absatz.

[105] Die nur einmal glücklich waren und ins Schwarze trafen, finden sich in einer Reihe von Liedern zusammen, die natürlich Liebeslieder sind. Bei manchem ist es das einzige heute noch oder überhaupt jemals bekannte Lied. So sang Otto Leßmann, der langjährige Herausgeber der Berliner „Allgemeinen Musikzeitung“ in goldener Jugendzeit aus Julius Wolffs „Rattenfänger von Hameln“:



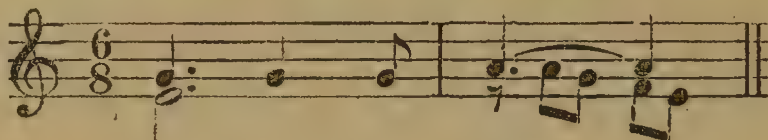
„Du ro = te Rose, auf grü = ner Haid,

was will dein Blühn?" mit dem noch wirkungsvolleren Dur-Mittelsatz:



„Denk nicht an Tod, an Le = ben denk!"

Der sonst nur unterhaltende Carl Bohm schrieb das ernsthaft schöne:



„Still wie die Nacht,

und tief wie das Meer, muß deine Liebe sein!" Zarzycki, von dem man sonst nichts weiß, verfaßte ein neckisches nach den Anfangsworten benanntes Presto-Lied



„Zwi = schen uns ist nichts ge = sche = hen,

zwischen uns fiel gar nichts vor" einst von Amalie Joachim in atemraubendem Zeitmaß oft gesungen. Henning von Koß gelang das vielgesungene „Winterlied"



„Komm aus der en = gen Stadt"

mit der Schlußsteigerung:



„Breit dei = ne Ar = me aus,

damit es Frühling werde!" Mit



„Wie be = rührt mich wun = der = sam

oft ein Wort von dir" schmeichelte sich Franz Bendel, sonst Klavierkomponist allerliebster Märchenbilder, in das leichtgefangene Ohr. Von Untreue handelt „Der letzte Gruß" des Münchener Generalmusikdirektors Hermann Levi:



op. 1, Nr. 2. Sonst hat Levi wohl nichts komponiert.

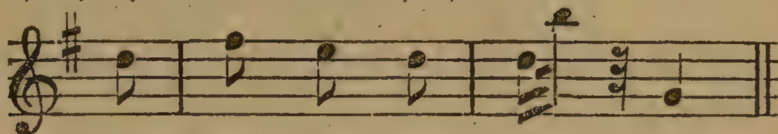
[106] Eduard Lassen, in Weimar noch der Amtsgenosse des jungen Richard Strauß, schuf ein Prachtlied:



o Herz, Gott wolle dich hüten". Joachim Raff, dem vielgewandten Instrumentalkomponisten gelang das neckische



keine Mauer so hoch" mit dem Schluß:



keine Sorg um den Weg!" die letzten Worte geben dem Lied den Titel.

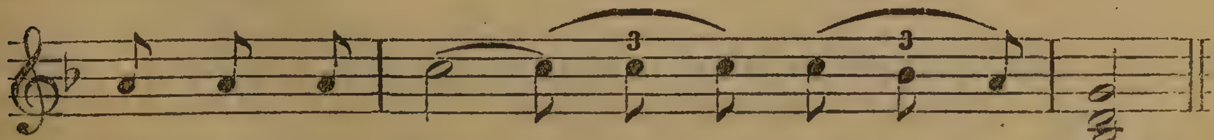
Beinahe gehört selbst Liszt hierher mit seinem tief innigen



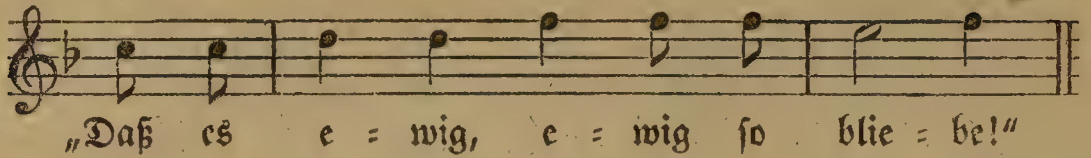
dem das gleichfalls vielgesungene



kaum an die Seite zu stellen ist, und Anton Rubinstein mit dem einst allerorts erklungenen

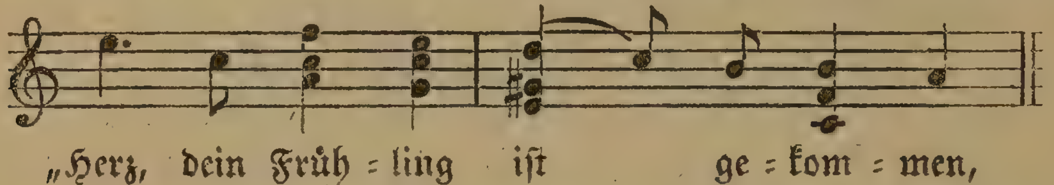


dessen Schluß:



manche stille Träne fließen machte.

Zuweilen taucht wohl vorübergehend ein gänzlich Unbekannter mit einem Liede auf, wie Friedrich von Wickede mit „Herzensfrühling“, dessen Endreim:



blühe nun, so reich du mußt“ einst viele hohe Soprane durch die Konzertsäle schmetterten. In den Zeitungen war dann zu lesen: Frl. Müller entfesselte mit Liedern von Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms und Wickede usw.

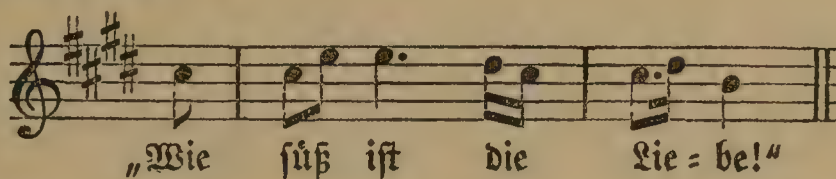
Diese Art „Reißer“ sind zum Schaden des naiven Hörers in Groß- und Mittelstädten durch die Hugo Wolf-Richtung (Erich Wolff, Marks, Schillings u. A.) fast unmöglich geworden. Weniger durch den im Lied recht schmiegsamen Strauß, dessen Gesänge man mit solchen aller Richtungen zusammenstellen kann.



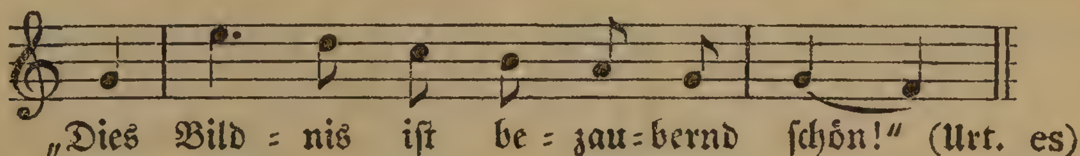
Die Liebe in der Oper.

[107] Die Liebe der Jugend zur Oper fußt hauptsächlich auf der Liebe in der Oper. Gesprochene Liebesworte sind ihr zu schwach. Luise Miller, Johanna v. Orleans, Thekla, Prinzessin v. Friedland, Fürstin Eboli, sie alle müßten singen, damit ihnen alle glauben (die ersten beiden haben es ja bei Verdi, Luise auch bei anderen versucht, aber in Deutschland ohne Erfolg). Die dramatische Verkörperung der Liebe ist eben die Oper. Ihr Inhalt ist ja eigentlich überhaupt Liebe. Und zwar im 17. Jahrhundert, ihrem (der Oper) ersten, gewöhnlich mit griechischer Mythologie angerührt, später mit römischer oder, wie in Hamburg zu Anfang des 18. Jahrhunderts, mit biblischer Geschichte, noch später mit neuerer politischer oder Kulturgeschichte und mit anekdotischen Erzählungen örtlich und zeitlich geschichtlicher Färbung. Eine so ziemlich alleinstehende Ausnahme von der Regel macht Méhuls „Joseph und seine Brüder“, wo das Erotische nur allenfalls für den Zuschauer

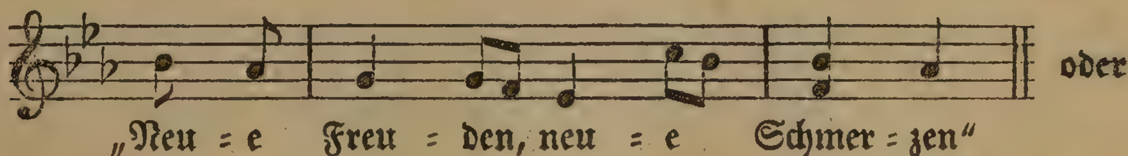
durch die Sopranrolle des Benjamin vertreten sein kann. Die einzige Oper des heutigen Spielplans aber, die in diesem Sinne „moralisch" wirkt, indem sie die Folgen eines Liebesfehltritts mit aller Furchtbarkeit vor Augen stellt, ist Gounods „Margarete"; ihr zunächst käme eigentlich die Cavalleria, die das mit dem Ehebruch des Junggesellen tut. Grundsätzlich „amoralisch", weil blinde Naturgewalten verkörpernd, ist das „Rheingold", fast ebenso der „Siegfried"; anders in der „Walküre", welche die Unheiligkeit einer Übereinkunftsehe, wie des öffentlichen Interesses an ihrer Erhaltung, in den entgegengesetzten Auffassungen Sieglindes und Frickas betont. Der größte deutsche und überhaupt der vielseitigste aller Sänger der Liebe ist Mozart. In seinen Opern erscheint die Liebe in besonders mannigfacher und starker seelischer Charakteristik. Ein Berliner Geheimrat, Professor Cohen, schrieb in seinem hohen Alter noch ein ansehnliches Buch darüber, worin er auf Grundlage Kantischer Dialektik mit sehr hübschen Einzelheiten beweist, daß Mozarts Wesen als Opernkomponist überhaupt nur Liebe war. Etwa so, daß die Erscheinung Mozart als Opernkomponist das ort- und zeitlose Ding an sich, welches der „Idee" der Liebe entspricht, in der realen Entwicklung des Geistes der Menschheit verkörperte. Wenn man das Philosophische daran wegläßt, ist der Gedanke wahr. Ob einer für sich allein in der Süßigkeit seiner Empfindung schwelgt, wie der Tenor in „Cosi fan tutte":

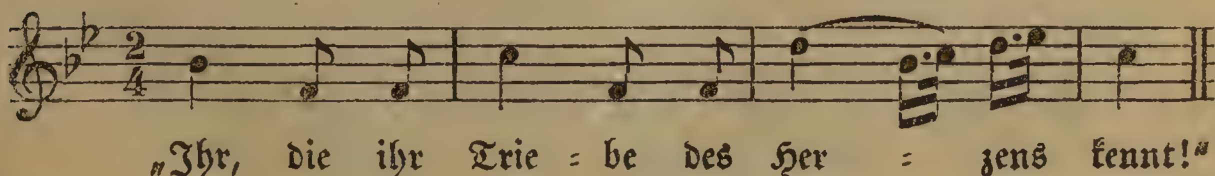


oder das Bild der Geliebten betrachtet, wie Tamino in der „Zauberflöte"



ob ein halber Knabe die ersten Regungen fühlt, wie der Page im „Figaro"





ob ein Feinschmecker ein neues Gericht in der Nase hat, wie „Don Juan":



oder der Graf im „Figaro“



An den letzten beiden Zitaten sieht man selbst den absonderlichen Fall, daß ein Vornehmer die Braut eines einfachen Mannes noch an ihrem Hochzeitstage verführen und so das alte „Herrenrecht“ (jus primae noctis, Recht des Gutsherrn auf die erste Nacht seiner Untertaninnen) privatim wieder einführen möchte. In „Don Juan“ und „Figaro“ bildet dies den Angelpunkt. Doch wir gingen davon aus, wie Mozart in der Zeichnung jeder Art von Liebesempfinden Meister ist. Ob ein Naturbursche in der einfachsten Form seine einfachen Gefühle für das andere Geschlecht als solches äußert:



so muß mich die Flamme verzehren“ wie Papageno in der Zauberflöte, oder, auch melodisch entsprechend primitiver, ebendort ein gewöhnlicher Neger, Monostatos



alle diese und unzählige andere Arten der Liebesempfindung trifft Mozarts musikalischer Ausdruck und trifft dabei eben nicht nur bei dem „bösen Mohr“ ins Schwarze.

Um gleich bei dem eben genannten Papageno zu bleiben, wie köstlich singt er von der erträumten Lebensgefährtin:



ich wiegte wie ein Kind sie ein!" von Kapellmeistern, selbst besseren und guten meist Presto genommen (!) und



„Ein Mäd=chen o = der Weib = chen
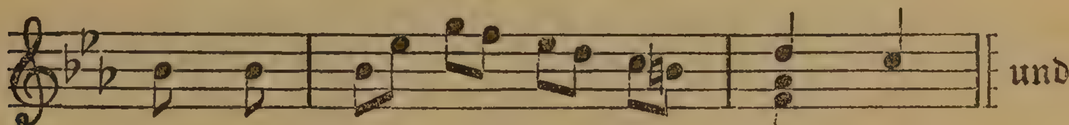
wünscht Papageno sich!"

[108] Ebenso fühlt Mozarts Musik mit dem weiblichen Herzen. Sie malt in Pamina (Zauberflöte) ein unberührtes Liebe ersehnendes Mädchen:



„Bei Män=nern, wel=che Lie = be füh = len!"

in freundlicher Gemeinschaft mit einem einfachen Manne, beide die beglückende, große Naturgewalt der Liebe verehrend, wie den immer noch liebenden Schmerz einer Verratenen (Elvira im „Don Juan")



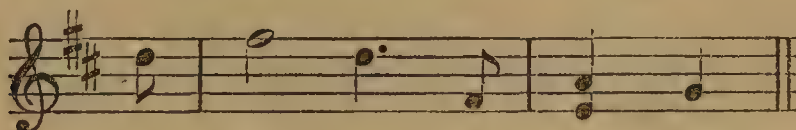
und

„Mich ver = ließ der Un = dank = ba = re"



„Wo soll ich ihn denn fin=den, der Lie = be mir ver=hieß!",

den erregten Nachklang der Gefühle Donna Annas:



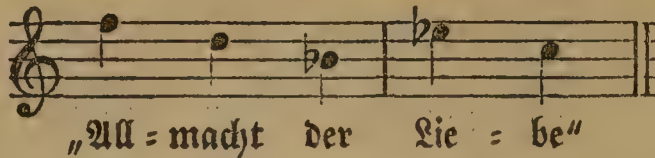
„Du kennst nun den Frev = ler,

er drohte mir Schande!" Ja selbst die noch atemlose Erregung der brutal Überfallenen (Zerline)

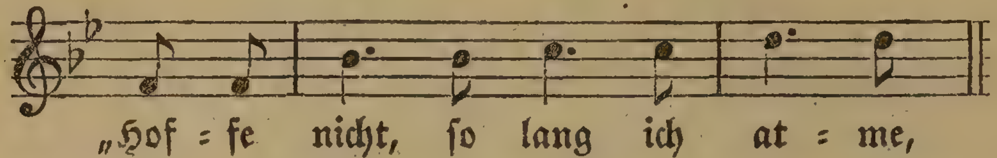


„Al = les, al = les wis = sen wir!"

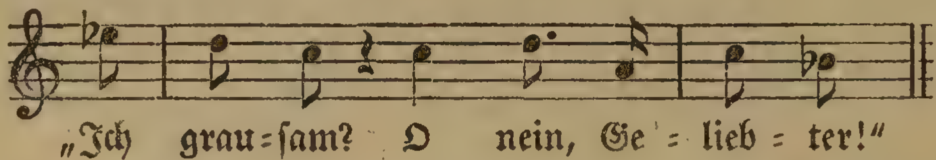
Er findet die Töne unvergänglicher, verzeihender Frauenliebe



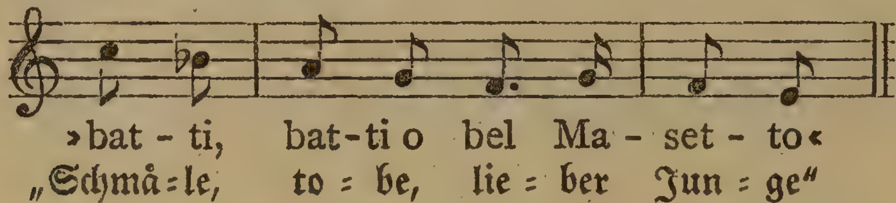
(Elvira) wie die beleidigten Mädchenstolzes (Anna)



unerkannt zu fliehn von hier!" Und die sanfte Beschwichtigung zärtlichen Liebesvorwurfs: (Anna)

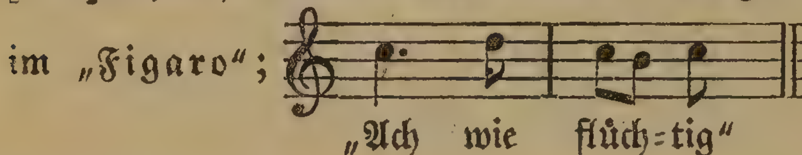


Ebenso die unentwegt verliebte Erwartung der halb verdienten Schläge bei dem einfachen Landmädchen Zerline:

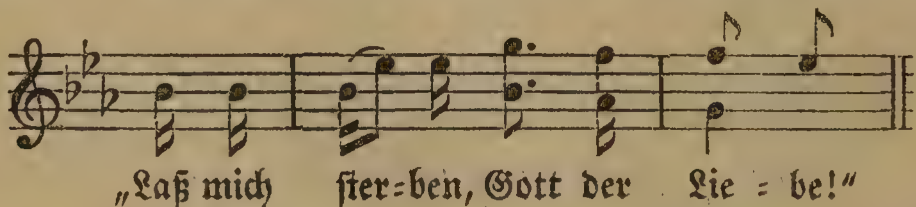


alles im „Don Juan".

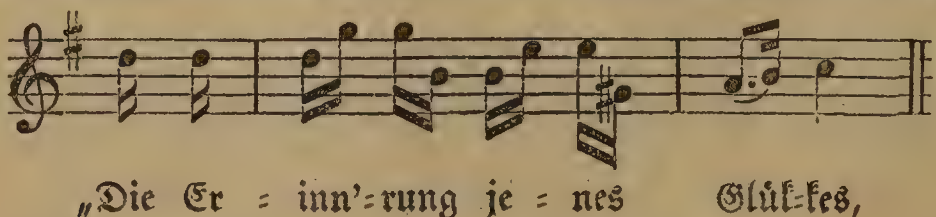
[109] Eheliche Untreue der Männer beklagt am schönsten die Gräfin im „Figaro";



und ebenda in der Arie „Heil'ge Quelle" mit der Stretta:



während die erstgenannte Arie in dem wehmutsvollen Melos gipfelt:



meinem Herzen nie entschwand —" (meist unsinnig übersetzt: „Schöne seiner, großer Rächer!", weil es sich auf das noch dümmere „Verbrecher" reimen muß).

Die vermeintliche Untreue des Geliebten beklagt Pamina:



„Ach, ich fühl's, es ist ver = schwun=den!"

Selbst die selten oder nach anderen garnicht vorkommende Freundschaft zwischen Mann und Weib, freilich nur als vorläufigen Ersatz der Liebe, bis die Geliebte sich vom Schmerz über den Tod des Vaters und von der Verletzung ihres Mädchengefühls durch den Überfall Don Juans erholt hat, beseelt die beiden Arien Oktavios im „Don Juan":

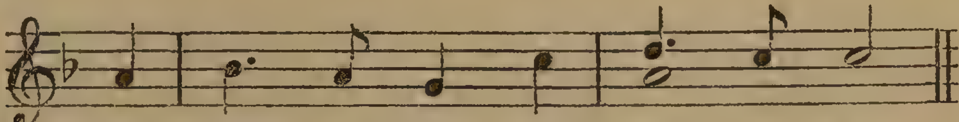


„Laß mich dir Schutz ge = wäh = ren!" und



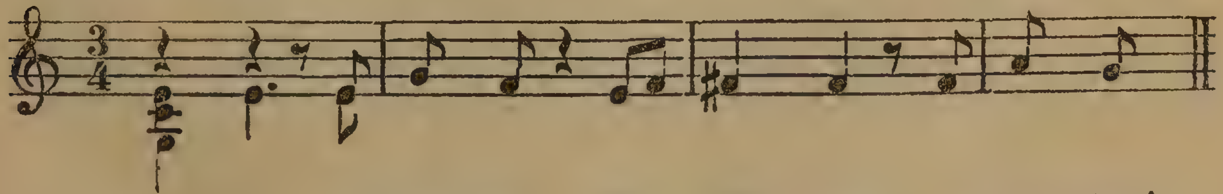
„Nur dei = nem Frie = den!"
(Bande der Freundschaft [!!].)

[110] Unendlich ist die Zahl der bekannten Opernstellen, die von Liebe handeln. Auch in der eigentlichen deutschen Oper spielen sie in allen Farben. Echt liedmäßig singt Neßlers „Rattenfänger", leider falsch betonend:



(Urt. Es) „Du schön = ste Blum auf wei = ter Au."

Der erste Anblick Gertruds:



„O Him = mel! Wie ist mir ge = sche = hen!"

wirkt dort wie eine Vervolkstümlichung der gleichen Lage im „Holländer". Auch jung Werners Antrittslied im Hause des Freiherrn:

IV. Die Liebe. Die Liebe in der Oper 111.



„Ihr hei = ßet mich will = kom = men!"

besticht durch warme, sangbare Volkstümlichkeit.

Treuherzig schlicht singt Lortzings Marie im „Waffenschmied":



„Reich = tum al = lein tuts nicht auf Er = den"

und ähnlich ihr Ritter Liebenau:



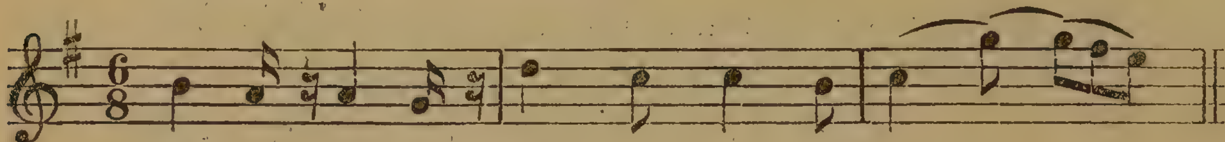
„Gern gäb ich Glanz und Reich=tum hin,

für dich, für deine Liebe!", der Schluß des schönen Solos:



„Du läßt mich kalt von hin = nen schei = den!"

[111] Liebe in den verschiedensten Weisen singt Meyerbeers „Afrikanerin", süße Erinnerung in der Romanze:



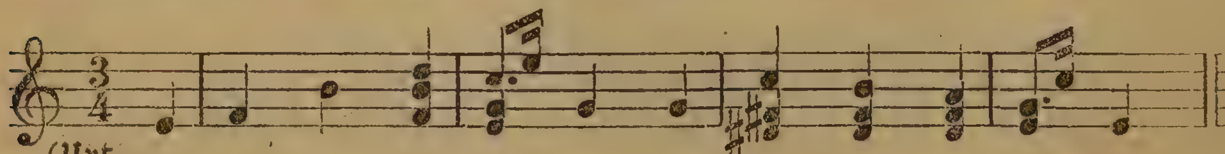
„Leich = te Lüf = te, weht ge = lin = de!"

Berauschende Leidenschaft im Duo des 4. Aktes:



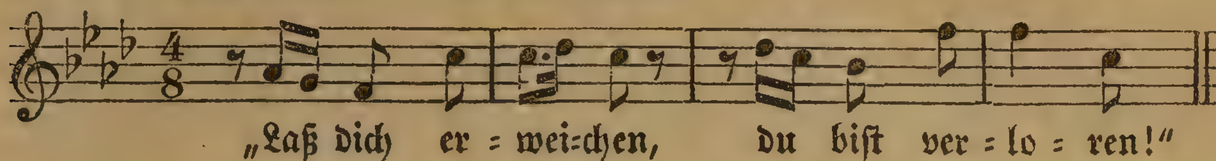
„Was noch kann die Lie = be ge = ben!"

Daneben birgt sie wohl die edelste Melodie, die je auf den (hier nur vermeintlichen) Heldentod eines jungen Offiziers gesungen wurde:



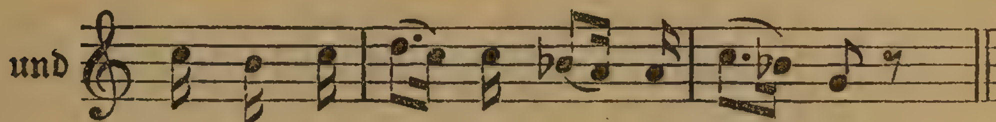
(Urt. des) „So hast du dein Le = ben so früh schon ge = ge = ben".

In den „Hugenotten“ singt Valentine:



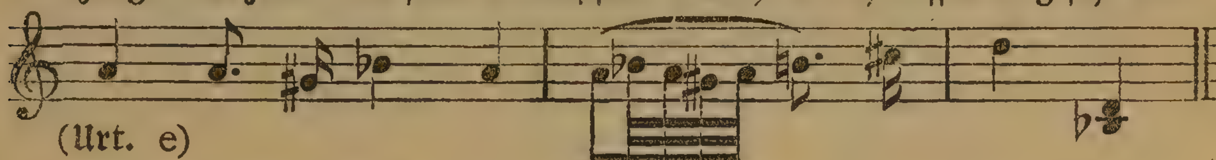
„Laß dich er = wei=chen, du bist ver = lo = ren!“

und



„Soll ich mein Lieb=stes se = hen ster = ben?“

[112] Mit der Liebe bei Wagner (s. a. u. „Zitaterich“) würde man überhaupt nie fertig; aus seinen theoretischen Schriften hätte er bequem ein vierstündiges Kolleg über die Liebe ablesen können und hätte an Hegelschem Schwulst hinter keinem Professor seiner Zeit zurückgestanden. Klarer drückt er die Sache durch die elementare Leidenschaft seiner Opernfiguren aus. Sein erster Liebhaber (unter den bekannten), Adriano, überzeugt uns zwar von seinem Empfinden mehr durch dessen elegische Seite



(Urt. e)

„In sei = ner Blü = te bleicht mein Le = ben!“

Aber schon im „Holländer“ verzehren sich Sopran, Tenor und Bariton in Gluten, während der Alt die Ordnung und der Baß das Geld liebt. Der Beginn des großen Liebes=Duos



„Wie aus der Fer = ne längst=ver = gang=ner Zei = ten

spricht dieses Mädchens Bild zu mir, — wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten“ erinnert an die Lehre des nach Schopenhauer geistreichsten Liebes=Theoretikers Max Nordau, daß jeder höherstehende Mensch innerlich ein „organisches Ideal des Wesens ausarbeitet“, das zu seiner Ergänzung paßt. Tritt ihm dieses nun wirklich entgegen, so entsteht die „Liebe auf den ersten Blick“ als unwiderstehliche, Glück oder Unglück bringende Macht. Auch die Entstehung der Liebe aus dem Mitleid ist bei Senta aus dem tiefsten Grunde entwickelt. Schon die bloße Erzählung in ihrer Ballade, dem Kern und zuerst entstandenen Teil des Ganzen:



„Traft ihr das Schiff im Mee = re an?“

ist voll schmerzlichen Pathos, der Kehrreim voll visionären Liebesgefühls:



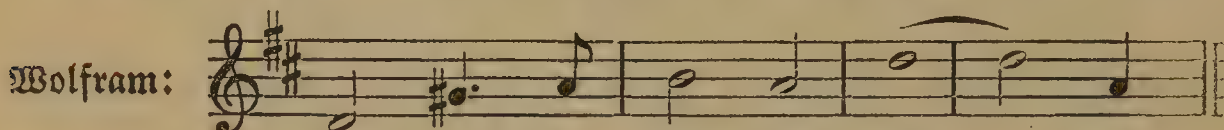
[113] Ebenso ist „Tannhäuser" ein Spiel und Gegenspiel differenzierter, nicht wie sonst gemeinhin in der Oper, unpersönlich allgemeiner Liebes-Ekstasen. Tannhäuser und Wolfram, Elisabeth und Venus, lieben jedes auf ganz verschiedene Art und die Tenöre haben meist keine Idee davon, wie Tannhäusers Schuld eigentlich darin besteht, daß er in der Annäherung der Elisabeth nur eine willkommene zweite Auflage der Venus-Geschichte erblickt. Sie denken oft, das ganze Unglück käme daher, daß der Weg zum Venusberg „verboten" ist. Von den Liebenden sei nur je eine Stelle erwähnt. Tannhäuser:



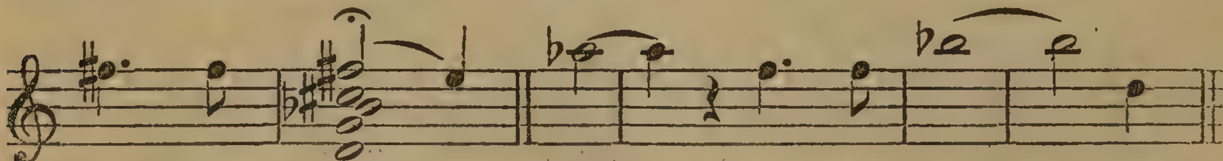
er hat die Saiten mir berührt!" Elisabeth:



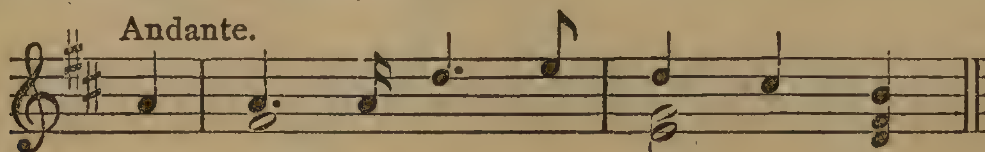
Wolfram:



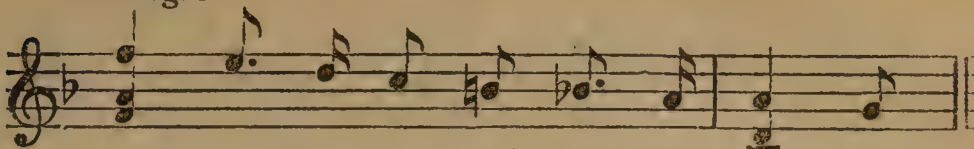
begeistert mein Gesang!" Venus:



Die Verschiedenheit der Neigung zu Elisabeth bei Wolfram und Heinrich deuten ihre auf sie bezüglichen Stellen in dem gleichen Ensemblesatz zwingend genug an. Wolfram:



Tannhäuser:



„Ha, jetzt er=ken=ne ich sie wie=der!"

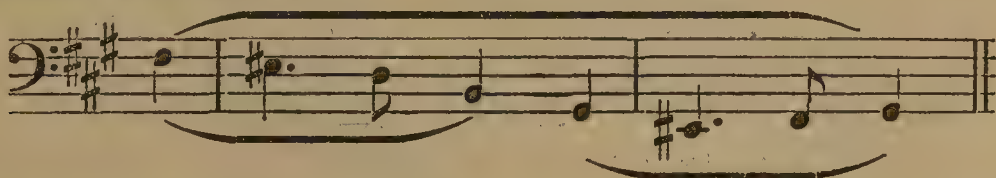
[114] Lohengrin als Inbegriff der Liebes= und Gegensatz=Oper (blond und licht, schwarz und dunkel) wird geliebt mit allen Graden des Verständnisses, vom Bauer, der frägt: „Du Alte, wer ist denn der Kürassier mit der Gans?" bis zum Musikphilologen, der hier schon die ersten Quellen jener Lockerung des Gesangsrhythmus aufspürt, welche in ihrer Entwicklung die Neudeutschen endlich vollständig in den Sumpf führte. Die Ur=Elemente aller Volksanschauung: Licht und Liebe, Dunkel und Haß, sind in der denkbar einfachsten Weise sogar innerhalb desselben Tonartgeschlechterpaares charakterisiert. Jene, A dur, in Lohengrins Motiv:



und

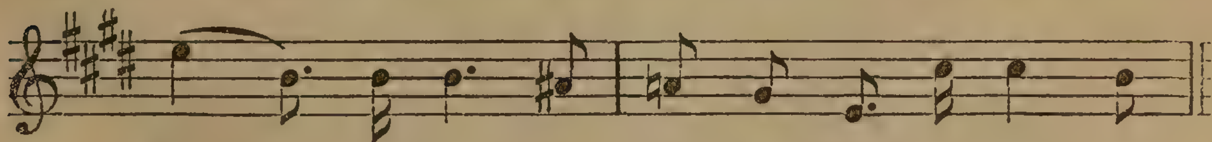


Bei Ortrud, dem aktiven Teil des zweiten Paares, die dazu gehörige Molltonart, Fis=moll.



Die gleiche Tonart beherrscht die Racheschwüre des Paares Ortrud=Telramund.

Wo Elsas Empfinden mit dem Lohengrins noch ganz übereinstimmt, singen beide die gleiche Liebesmelodie, auf der Quinte seiner Haupttonart:



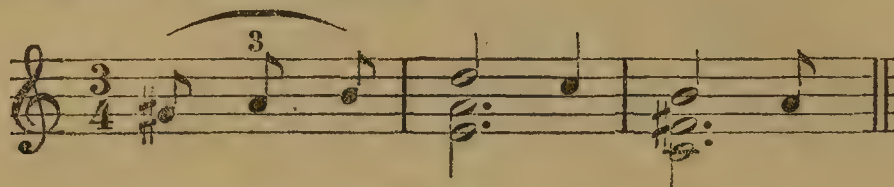
„Fühl ich mein Herz so süß zu dir ent=bren=nen".

[115] Im Rheingold tritt sogar der leibhaftige Teufel der alten Germanen, Loge, als Anwalt der Liebe auf, weil er weiß, daß er an den Göttern dankbare Zuhörer hat. „So weit Leben und Luft,



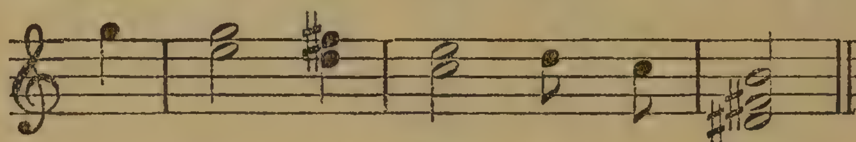
laſ = ſen will nichts von Lieb' und Weib!"

Wellgunde ſingt in ſüßem Melos:



„Denn was da lebt, will lie = ben,

meiden will keiner die Minne!" Und wieder Mephiſto-Loge: „In der Welten Ring nichts iſt ſo reich, als Erſatz zu muten dem Mann



„Für Wei = bes Won = ne und Wert!"

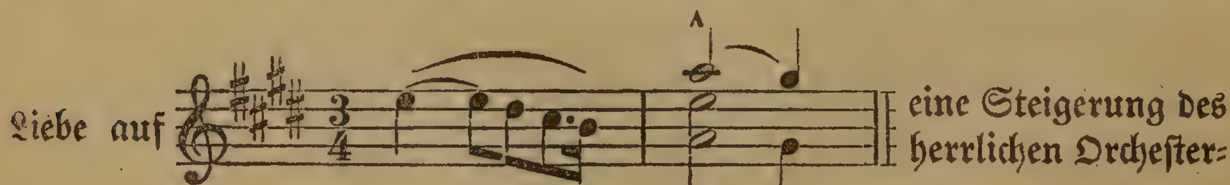
In der „Walküre" ſpricht Wotan in jener Szene, die man am öfteſten hören könnte, zu Fricka von Siegmund und Sieglinde:



„Der Min = ne Zau = ber ent = zück = te ſie, wer büßt mir der Minne Macht?!"

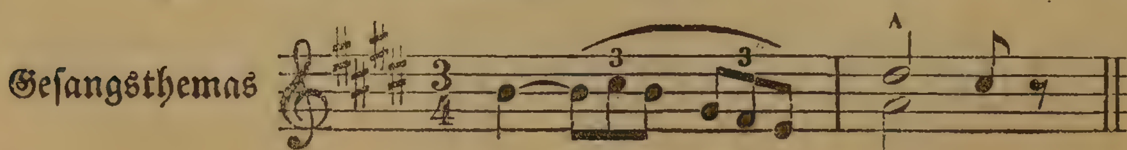
und das Orcheſter läßt zu ſeiner Verteidigung des „frech frevelnden Paars" das Liebeslied „Winterſtürme" erklingen. Im dritten Akt ertönt dort zuerſt das erſt am Schluß der Götterdämmerung voll entfaltete Erlöſungs-Thema, das nach Wagners eigenen Worten die bei der Vertonung weggelaſſenen Worte unnötig macht: „Selig in Luſt und Leid läßt Liebe nur ſein". In der letzten Szene der „Walküre" ſteigt dann das Inſtrumentalmotiv der verſtehenden und verſöhnenden

Liebe auf



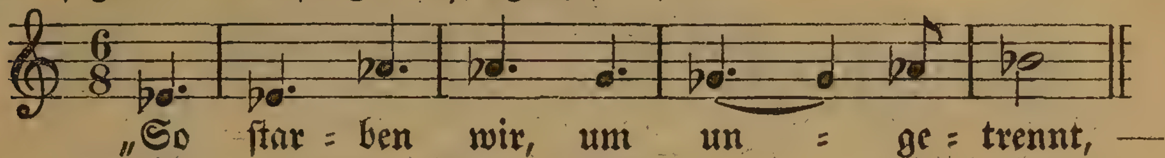
eine Steigerung des herrlichen Orcheſter-

Geſangsthemas

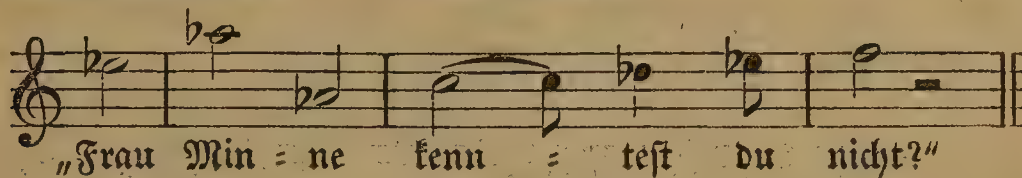


aus dem 4. Akt der „Afrikanerin". An solchen Stellen merkt auch der weniger Gründliche, daß das psychologisch aufbauende Musikdrama Momente von einer Höhe erreichen kann, wohin die eigentliche Oper kaum nachfolgt.

Tristan endlich ist voll von Liebe, von manch einer Stelle kann man sogar den Anfang nachsingen, Tristans:

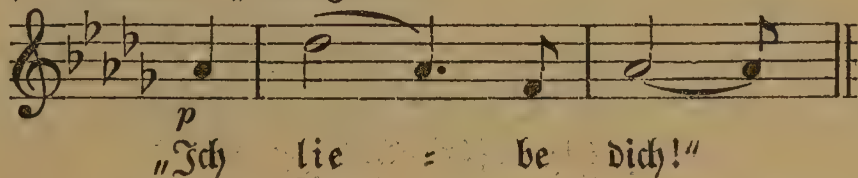


ewig einig, ohne End —" und Isoldes:

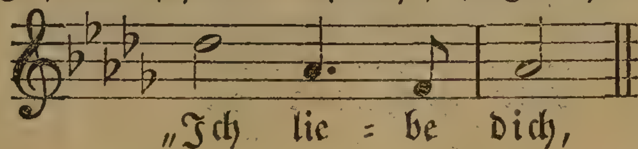


Endlich sei aus den „Meistersingern" der Ausruf Stolzings an Eva erwähnt: „Für Euch Gut und Blut!" wobei der Bogen das Thema (Liebesmelodie) umschließt.

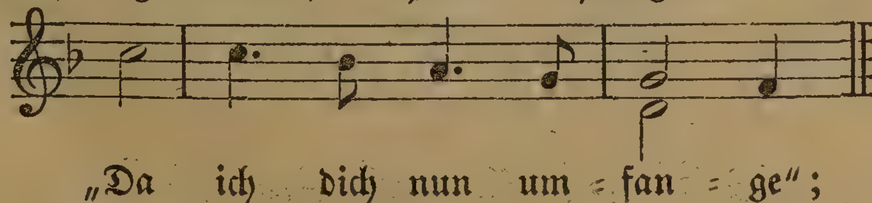
[116] Eine andere, weichere Art, von Liebe zu singen, ist den Romanen eigen, die früher entschieden wertvollere Völker waren. Das französische auf tiefer Verehrung der deutschen Opernklassiker beruhende hohe Lied der Liebe ist Gounods „Margarete".



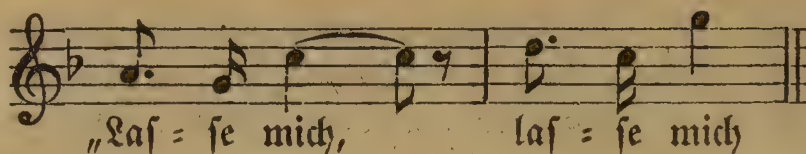
oder, wie das „Volk der Dichter" seit so vielen Jahrzehnten, taub für die Verunstaltung seiner schönen Sprache, singen hört:



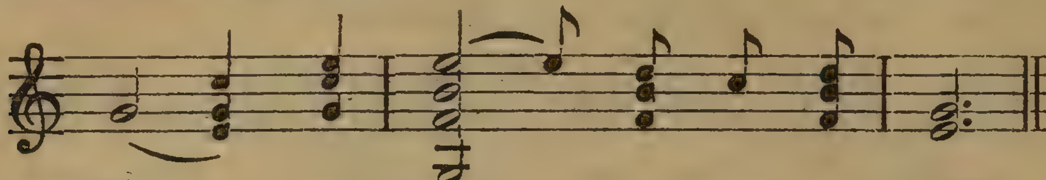
so inniglich usw." wie es im Liebes=Duo aller Liebes=Duos heißt. Der Tenor, Faust, singt Stellen, die jedem nachklingen:



IV. **Die Liebe.** Die Liebe in der Oper 117.

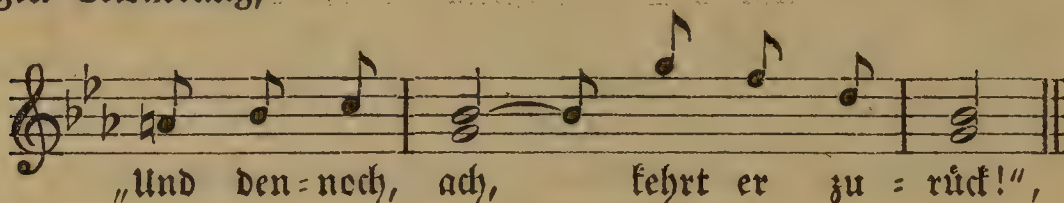


In dein holdes Auge schauen";

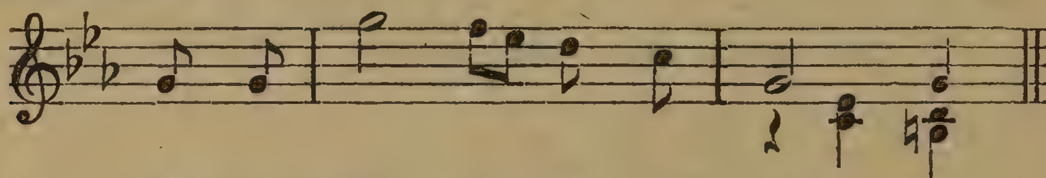


(Urt. Des) „Mon = den = schein, der uns um = hüllt!"

[117] Auch Recha in Halévys „Jüdin" findet ergreifende Töne der bangen Erwartung,

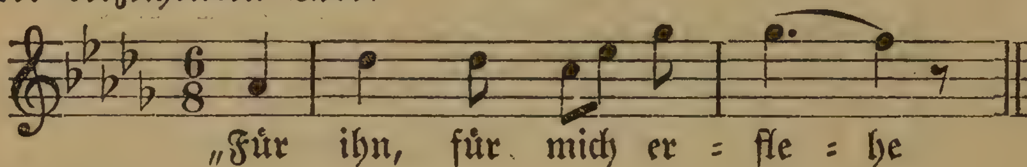


der Verzweiflung:

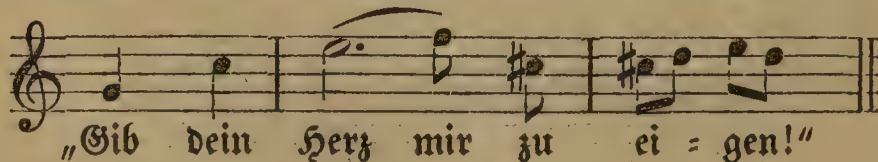


„Als mein Herz ich dir er = ge = ben"

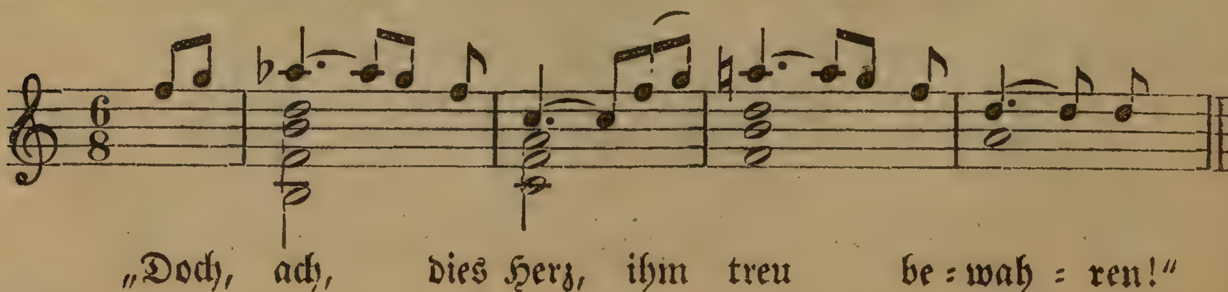
und der verzeihenden Liebe:



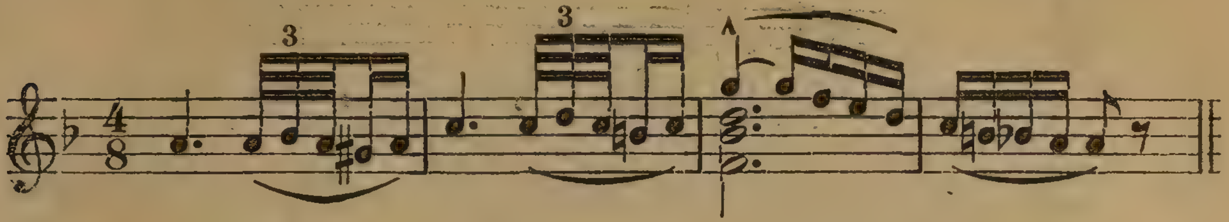
ich dein Erbarmen nur". Und ihr Liebhaber Leopold:



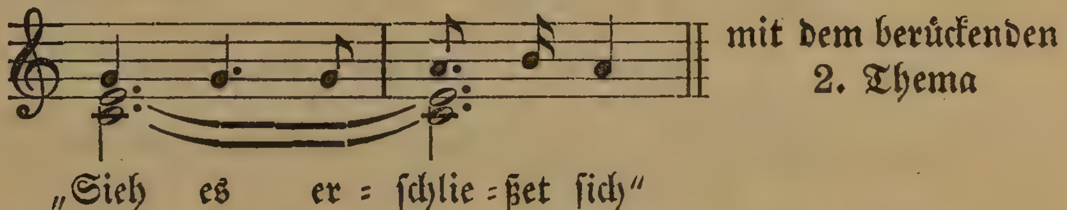
Auch Rechas Liebe zum Pflegevater findet wahren Ausdruck:

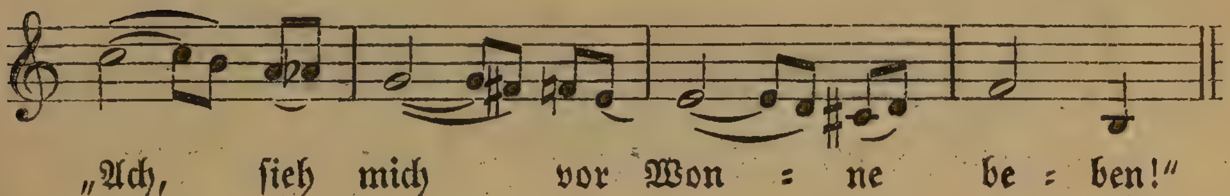


Ebenso (im Orchester-Motiv) das Gefühl, als ihr unerkannter wirklicher Vater, der Kardinal, sie rettet:



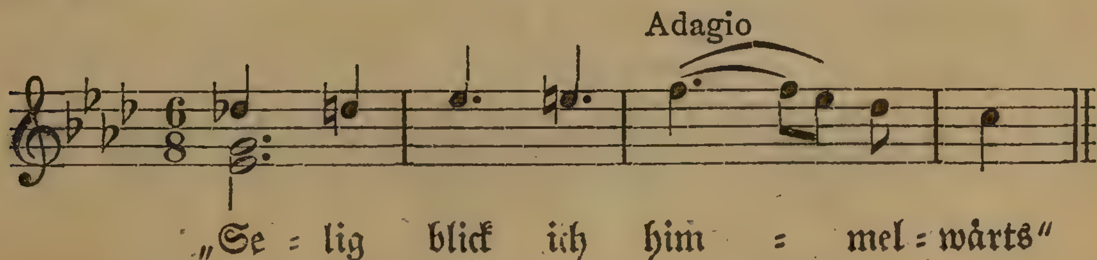
Später hat Saint-Saëns sogar in einer biblischen Oper, Samson und Dalila, die Heldin in Liebesmelodien schwelgen lassen, wie in dem Duo mit dem Tenor:





Schade, daß man es in Deutschland lange nicht singen kann; erst muß es wohl jemand für eine Berliner Tanz-Operette stehlen!

[118] Endlich zu den Italienern, gleich zu dem größten der letzten Jahrhunderte: Verdi. Schon seine in der Textwahl naive Jugend-Oper „Der Troubadour" gehört, zumal wenn sie ohne die üblichen deutschen Provinz-Verunstaltungen gegeben wird, zu den genialsten Apotheosen der Liebe. Gleich die Auftritts-Kavatine der Leonore enthält einen langsamen Teil



den schön gesungen zu hören allein wert ist, zur Welt zu kommen und Musiker zu werden um ihn ganz zu verstehen. — Ja, das ist überschwenglich, lieber Bruder mit dem gelben Mandarinen-Knopf oder dem ebenso gelben Gymnasial-Rohrstock! Aber wer dergleichen Überschwang nie gekannt hat, der versteht von Musik, Liebe und Leben recht wenig! Das folgende, das Wogen der Erwartung malende Allegro



„Ein unnennbares Seh - - - - - nen"

wird meist zitiert mit dem in Italien ganz unbekannten Gemecker: Se-he-he-he-he-he-nen und mit der allerdümmsten der deutschen Theater-Fermaten:



„Nur er liegt mir im Sinn!"

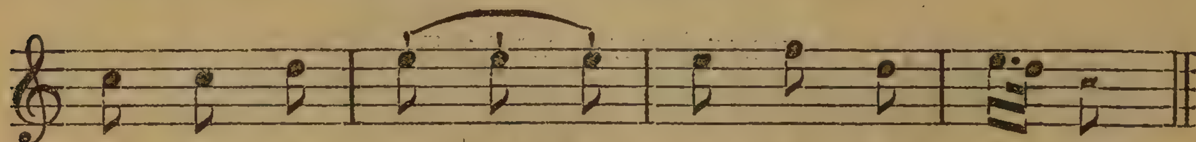
Ähnlich zitiert man Leonorens kostbaren Gesang vor dem Kerker, der (wörtlich)



„We - he, des Ze - phyrs sanf - ter Hauch!"

heißt, so: „In seines Kerkers tiefer Gruft!" mit dem charakteristischen zarten Piano-Triller des Zephyrhauchs auf „tiefer Gruft" um sich über — Verdi lustig zu machen. Denn nichts gleicht der Oberflächlichkeit, künstlerischen Gewissenlosigkeit und lächerlichen Überhebung, mit der man in Deutschland Perlen romanischer Opernkunst zu fassen pflegt. Als ob es eine Operndramaturgie nicht gäbe oder der nächstbeste Reiter-Unteroffizier aus dem Stall heraus dazu kommandiert würde.

[119] Auch sonst wimmelt es bei Verdi von Liebesweisen. Im „Rigoletto" die herrlich getragene des Tenors,



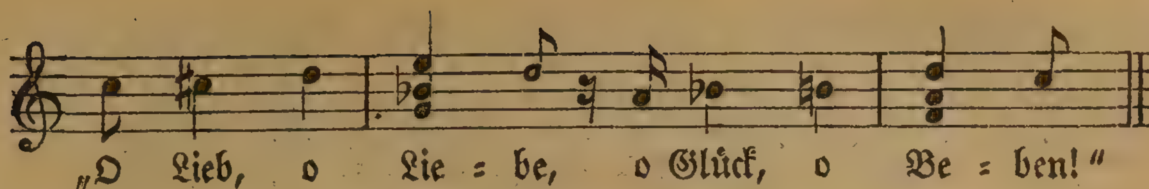
„Lie - be ist Se - lig - keit, sü - ßes Ent - zük - ken"

in Traviata die langsame Sopran-Melodie:

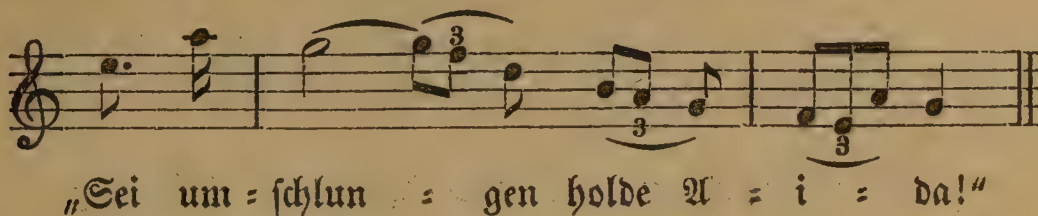


„Lie - be, Lie - be, leuch - ten - der Got - tes - hauch!"

Mit am herrlichsten ist das Motiv Aidas:

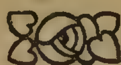


Weniger edel, aber temperamentvoll das des Radamés:



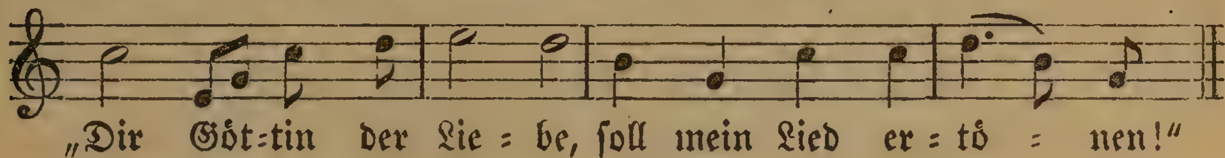
(„ich seh dich wieder“, usw.). Und im Gegensatz dazu die Orchestermelodie der verhaltenen Liebe Amneris'



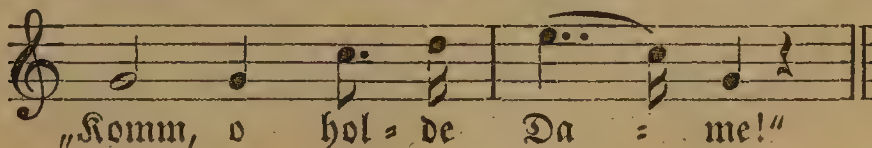


Eigennamen.

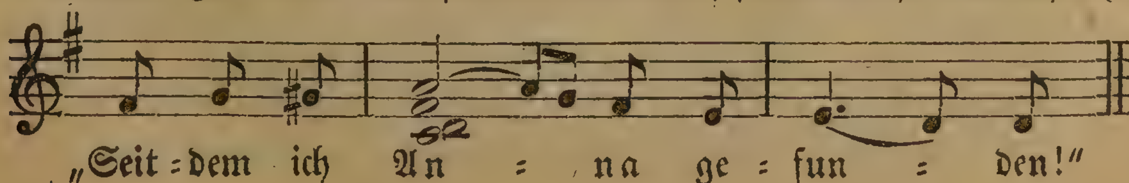
[120] Wessen Studium sich noch im allgemeinen Teile bewegt, der bei manchem das ganze Leben anhält, der mag singen:



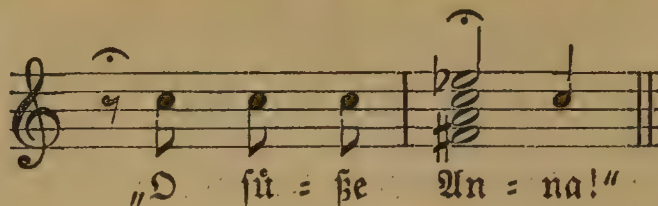
oder ebenso unbestimmt mit Lyonel aus Boieldieus Weißer Dame



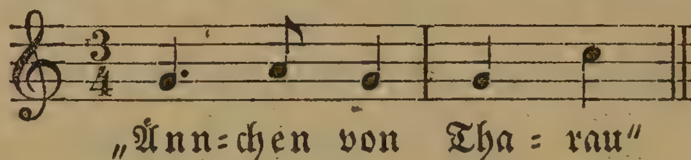
Es ist aber auch für jene gesorgt, die sich schon spezialisiert und vielleicht nur vorläufig, für Eine entschieden haben. Liebende, die ihre Flamme gern beim Taufnamen nennen, finden reiche Auswahl. Z. B.



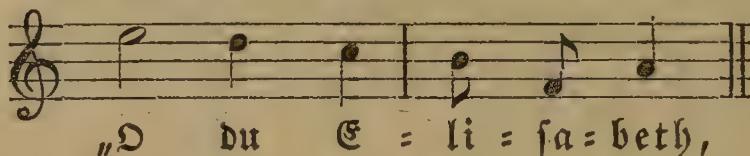
wie der Titelheld Hans Heiling in Marschners Oper, oder kürzer:



wie Junker Spärlich in den „Lustigen Weibern" singt. Auch „Anna, zu dir ist mein liebster Gang!" (s. d.) und das Volkslied



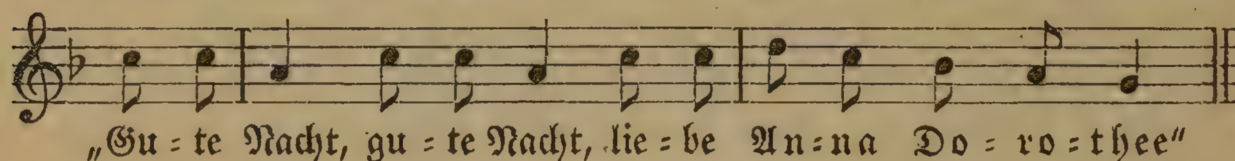
von Friedr. Silcher stehen ihm zur Verfügung. Weiterhin



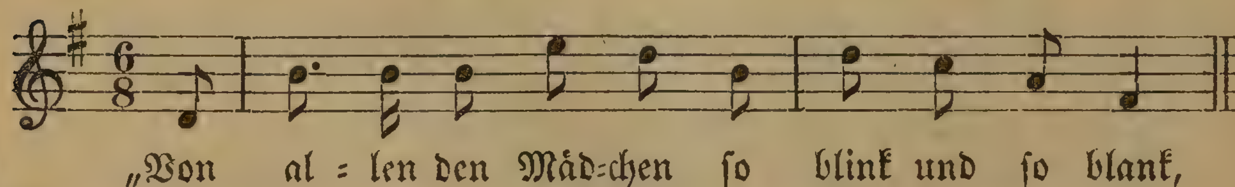
wie bist du schön und nett!", ein Gassenhauer, auch auf „mein Waldemar" gesungen, der dann des Reimes wegen „treu und wahr" geliebt wird.



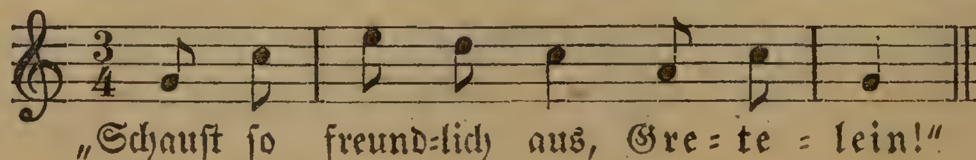
war einst ein gefürchtetes Straßenlied, trotz der ganz hübschen Melodie.



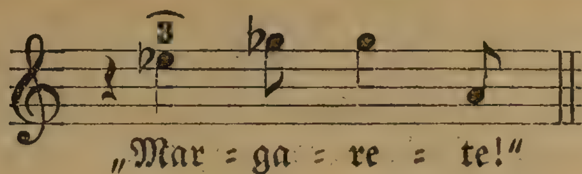
ein Studentenlied, an dem dieser Anfang entschieden das Beste ist.



gefällt mir am besten die Lore." Auch die Wohnung gibt das muntere Volkslied gleich an. Nun kommen wieder Gretchens dran:



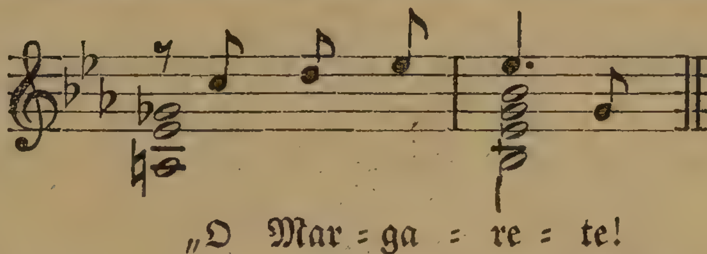
kann der betreffende Verehrer singen, oder je nachdem auch beschwörend



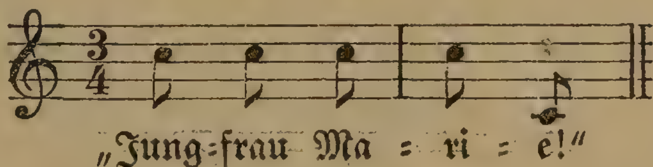
aus dem Kerkerakt von Gounods Oper dieses Namens (auch „Faust“ genannt).

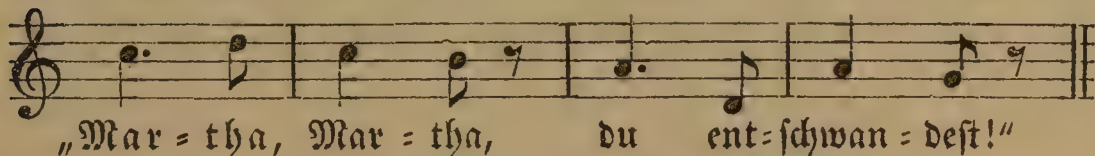
[121] Selbst der alte Schulmeister Bakulus in Lortzings „Wildschütz“

erhebt sich zu einem gefühlvollen:

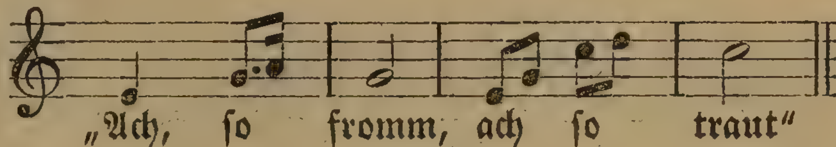


Denkst du noch daran?“ Peter Iwanow in „Zar und Zimmermann“ ruft seine Braut:



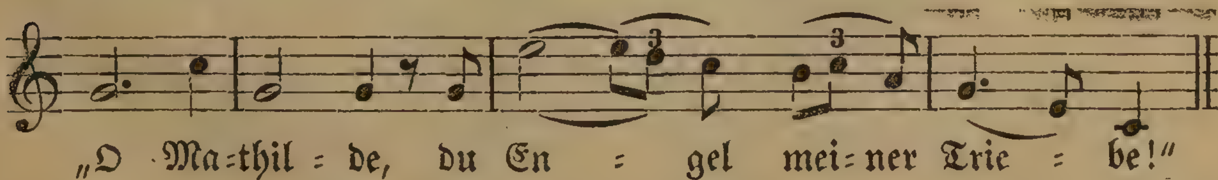


schmachtet Lyonel in der Stretta (schnellerem Schlußteil) seiner Kavatine, die ruhig:



beginnt, in der nach obiger Titelheldin benannten Oper Flotows.

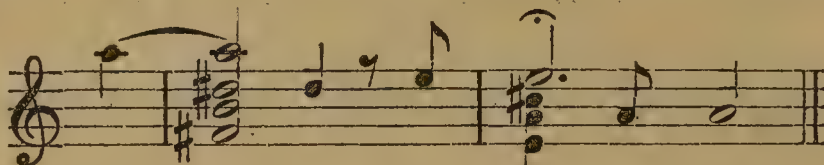
Im primitivsten Operndeutsch ruft Arnold (Schillers Ulrich v. Rudenz) in Rossinis „Tell“ seine Mathilde (Schillers „Bertha“) an:



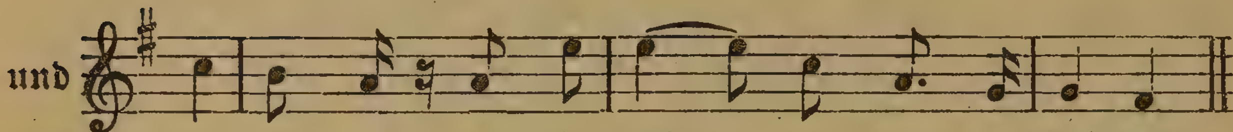
„Engel meiner Triebe!“ etwa nach „Held meiner Träume“ grammatikalisch konstruiert. Wie finden Sie übrigens dieses Deutsch, „Engel

meiner Triebe". Ja, wenn es von Schopenhauer wäre! In seiner Sprache wäre das ein „genitivus efficiendi" und hieße so viel als „Engel durch meine Triebe, Engel von meiner Triebe Gnaden, abgesehen davon, welch gewöhnliches Exemplar des breithüftigen, kurzbeinigen, kurzdenkenden und lang schwätzenden genus du vielleicht in Wahrheit bist!" Aber bei dem Dichter der Tellübersetzung mit seinem Lanze-Kranze-Tanze-Reimen, will es eben nichts weiter sagen, als daß sie ein Engel ist und er Triebe hat. Also das bei zwei gesunden Vertretern ihres Geschlechtes Selbstverständliche, ganz überflüssiger Weise zu Sagende.

[122] So etwas kann bei Wagner, der sich die Texte selber dichtete, nicht vorkommen. Bei ihm findet sich eine ganze Reihe von Anrufen lauter schöner deutscher oder deutsch gewordener Namen. Wie im „Lohengrin":



und



(Urt. c)

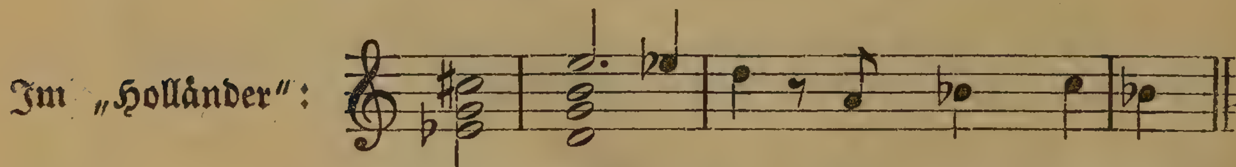
Im „Tannhäuser":

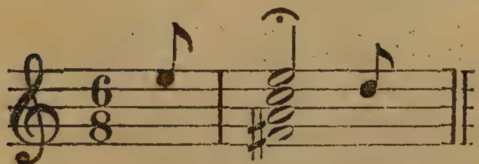


und



Im „Holländer":





heißt auch das letzte Wort Tristans. Meist

seltene Namen, die wohl nur zur Erinnerung eben an Wagners Frauengestalten gegeben werden. In den „Meistersingern“ singt Sachs:



Was hast du am Gewissen!“ welches Wort vorübergehend, als die Einlage-Kissen rückwärts unterhalb der Gürtelgegend Mode waren, auch einen anderen Sinn hatte. Und „Lieb Evchen, machst mir blauen Dunst?“ (in der Tonfolge zu schwer zum Behalten).

In den Worten:

„O Mag = da = le = na!“

macht David seiner Bestürzung über den schweren Liebesdienst Luft, den er auf Bitten seiner Erwählten übernommen hat.

[123] Zum Schlusse einige seltene weibliche Namen.

„A = de = la = i = de!“

singt Beethoven in Matthissons sentimentalem mit obigem Namen überschriebenen Gedicht.

„O, Le = o = no = re, du mei = ne höch = ste Lust!“

nicht: „O, Låjonore, du mei-ne hächschte Luuscht!“ wie man es im Schwabenländchen hören kann, singt Manriko im „Troubadour“.

Aus Meyerbeers „Robert der Teufel“ kann man gegebenen Falls zitieren: „Komm, Alice, komm hierher!“ mit dem begleitenden Orchestermotiv

Aus der „Undine“ Lortzings

„Un = di = ne tritt her = an!“

Aus der „Fledermaus“:

„Sehn=suchtsvoll gedenk ich dein, hol = de Ro = sa=lin = de!“

Einen ganz seltenen, sog. „Kalendernamen“ (weil das Kind in gut katholischen Gegenden meist den Namen des Heiligen erhält, an dessen Tag es zur Welt kam) „Mein Glück, meine Ruh —

„A=pol=lo nerl, A = pol=lo =nerl, A = pol=lo = nerl bist du!“

besingt ein niederösterreichisches G’stanzl.

Die melodisch allersüßeste Anrede gilt aber zugleich einem ganz und gar ausgefallenen Namen:

„Komm, dei = ne Blu = men zu be=gie = ßen, o Margia = na“

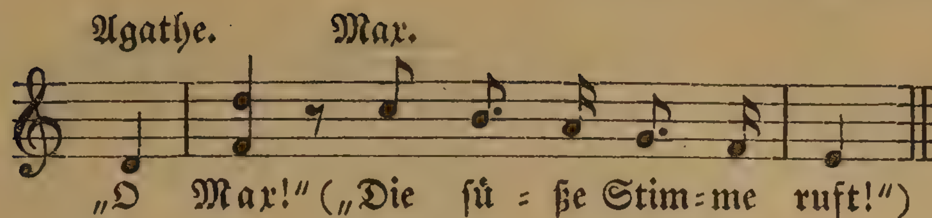
Und:

„Laß mich zu Fü=ßen wonnesam dir lie = gen, o Margiana,“

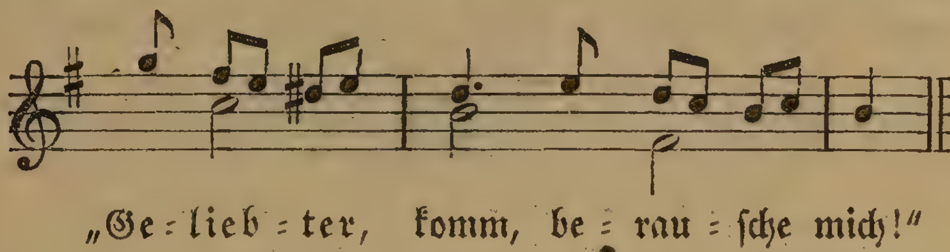
wie erst Nurredin, dann Abu Hassan in Cornelius’ „Barbier von Bagdad“ singen. Gleichfalls selten zu benützen ist Verdis

„Hol = de A = i = da!“

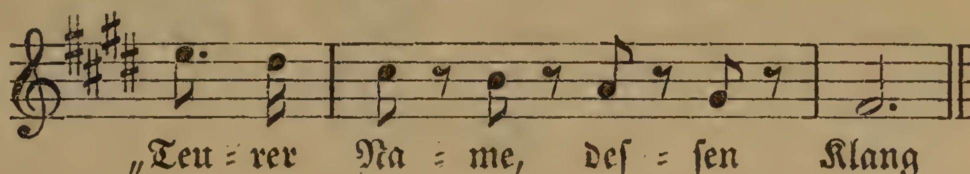
[124] Weit weniger gut haben es in dieser Beziehung die Damen. Wenn er nicht gerade einen Allerweltsnamen hat und sie aus dem „Freischütz“ die zwei Noten merken kann:



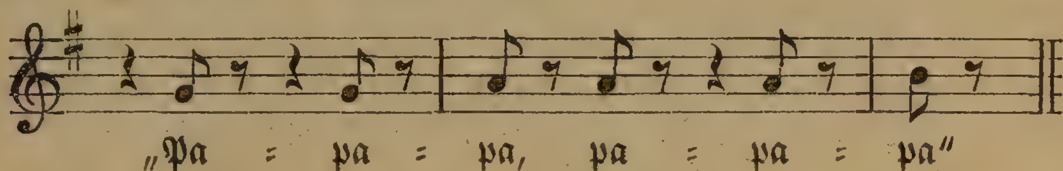
müssen auch sie beim Allgemeinen bleiben und mit der Amneris in Aida (mit dem meist falsch eingesetzten hohen g beginnend) ganz allgemein singen:



Oder mit der Gilda im „Rigoletto":



tief mir in die Seele drang!" Möge es ihnen allen erspart bleiben, ihren Liebsten „Papa!" rufen zu müssen, wie Papagena in der „Zauberflöte", die im Übermaß des Glückes zunächst nicht mehr Silben von Namen des Erwählten herausbringt:



Auch bei Wagner haben es die Damen in dieser Hinsicht weniger gut.

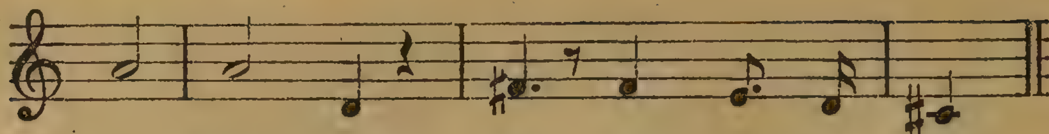
Zwar Elisabeth im „Tannhäuser" singt einmal:

„Hein = rich, Hein = rich!

Was tatet Ihr mir an?!" Sieglinde in der „Walküre" tauft den Geliebten mit dem traurigen Namen „Wehwalt" einfach um:

„Sieg = mund! So nenn ich dich?"

Brünhilde singt auf Siegfrieds Bitte, sein zu werden, vorerst sophistisch:



Aber Senta im „Holländer" nennt ihren Erik an keiner nachgesungenen Stelle mit Namen; Elsa kennt den Lohengrins überhaupt nicht bis zum Schlusse der Oper, so gerne sie möchte, und spricht ihn auch dort nicht aus, trotzdem dies vorher ihr höchster Wunsch war. Und:



O welch ein Glück!" läßt sich doch nur sehr selten passend anwenden, weil die wenigsten Herren so heißen. Die Damen mögen sich nötigenfalls mit Göthes Ausspruch trösten: „Name ist Schall und Rauch!"

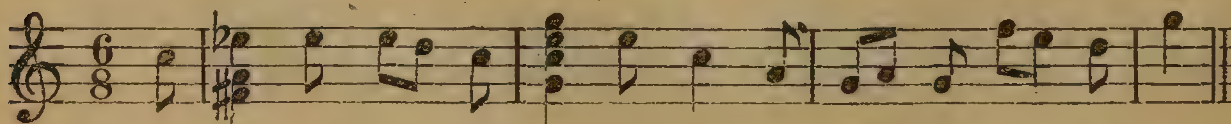


Ständchen

[125] mögen sich hier anschließen, schon weil auch sie nicht selten den Namen der Geliebten nennen. Sie gehören in das Gebiet der Liebe, werden von dem Galan gesungen, entweder um die Geliebte in der verschwiegenen Nacht herauszulocken, oder Einlaß bei ihr zu finden; endlich des Morgens um sie zu wecken. Das bekannteste aller Ständchen, oft auch vom Orchester allein gespielt, ist Schuberts Lied:



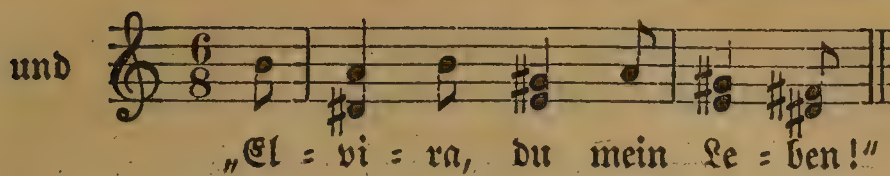
und sein Morgenständchen aus Shakespeares Cymbeline „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau" mit dem Kehrreim



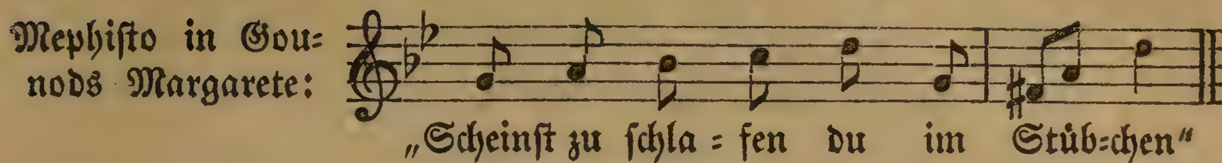
Don Juan singt in Mozarts Oper:



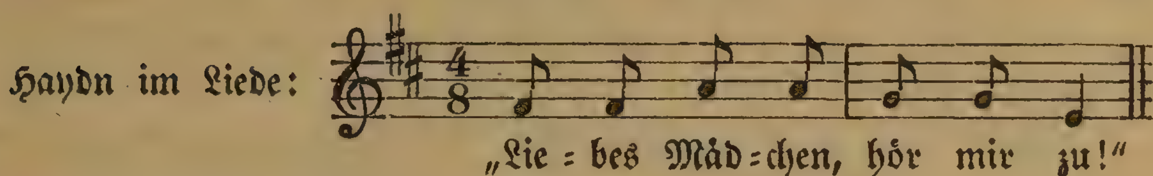
und



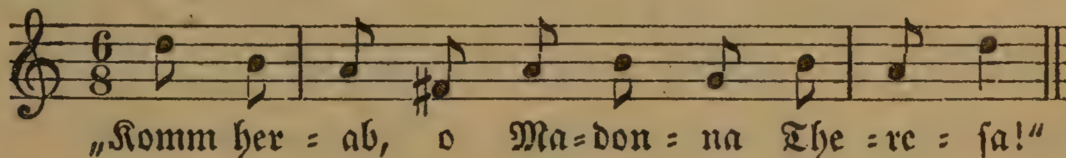
Mephisto in Gounods Margarete:



Haydn im Liede:

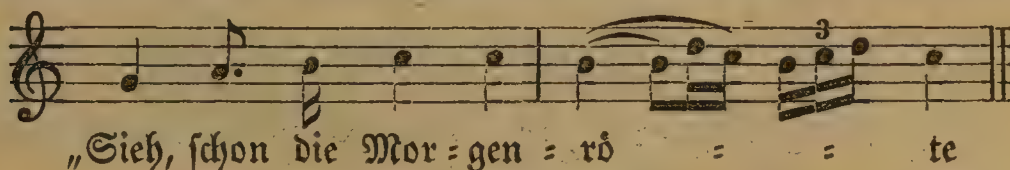


Dellinger in Don Cesar:

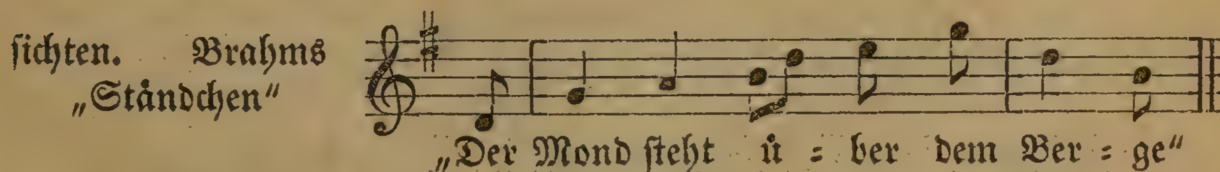




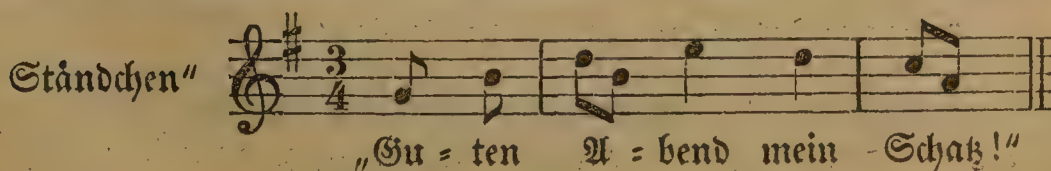
singt Beckmesser in den „Meistersingern" schon am Vorabend vor Evchens Fenster mit lauter falschen Endbetonungen, womit er der deklamatorischen Kapazität seines Urbilds Hanslick (bekanntlich hieß er im Entwurfe diesem zu Ehren Hans Licht, ein Schreiber) recht nahekommt.



läßt Graf Almaviva in Rossinis „Barbier" vor dem Fenster des Bürgermädchens Rosine ertönen, überraschender Weise mit ehrlichen Absichten. Brahms „Ständchen"



ist nur die Schilderung eines solchen, wogegen sein „Vergebliches Ständchen"



ein lebendiges, allerliebstes Zwiegespräch zwischen liebesbedürftigem Galan und vorsichtigem Mädchen gibt.



endlich ist das Lied, mit dem der junge Strauß zuerst sein Glück machte und das heute noch vielen seine Tonkunst allein vertritt, weil sie mit den späteren Werken „nicht mitkommen!"

Erwähnt seien noch das Ständchen des Fischers zu Beginn von Rossinis Tell



nämlich: hör auf in Not und Pein zu schweben; das Manrikos in Verdis „Troubadour"



(NB. eine der herrlichsten Proben der Dummheit deutscher Opernübersetzung.)

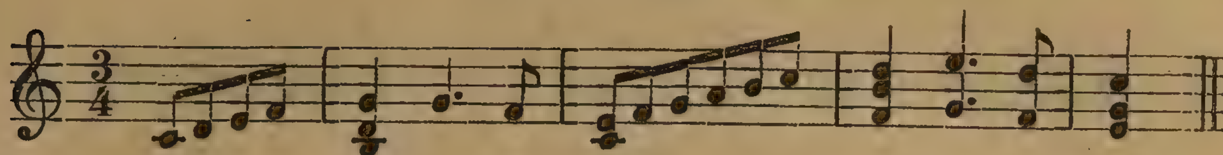
Dann die niedliche Weise:



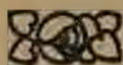
der Kehrreim aus dem Namenstags-Ständchen („Annenwalzer") „Was ist denn heute für ein Tag?!" in Genées Operette „Nanon". Endlich aus Suppés „Boccaccio" das Ständchen der drei ehrsamen Handwerker mit dem Ritornell:



und das diabolische des Mephisto in Berlioz „Fausts Verdammung" (man könnte textlich ganz gut sagen: Verdummung!):



So hören wir zwar mit dem Teufel auf in diesem Abschnitt über das Ständchen, aber mir fällt sonst keines mehr ein.



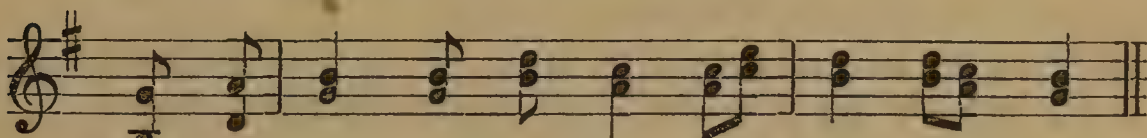
Abschied und Trennung

[127] die leider die Liebe oft mit sich bringt, haben im Volk wie in der Kunstmusik Töne echten Herzeleids gefunden. Mit am wahrsten in Silchers allbekanntem:



„Mor=gen muß ich fort von hier!“

Gleichfalls schwäbisch ist das alte:



„Muß i denn, muß i denn zum Städt=le hi=naus!“

Das Volkslied:



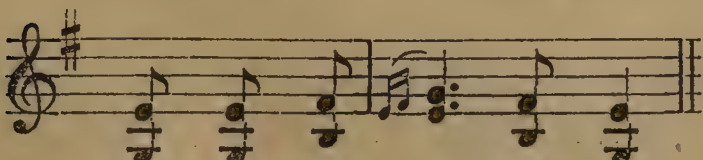
„Es rit=ten drei Rei=ter zum To=re hin=aus: A=de!“

spricht es zum Schluß jeder Strophe am einfachsten aus:



„Ja, Schei=den und Mei=den tut weh!“

Die gleichen Worte sind von Schumann in seiner Oper „Genoveva“



im Volkslied so vertont:

„Wenn ich ein Vög=lein wär!“,





heißt es in dem Matrosenlied von A. Pohlenz „Auf, Matrosen, die Anker gelichtet!"

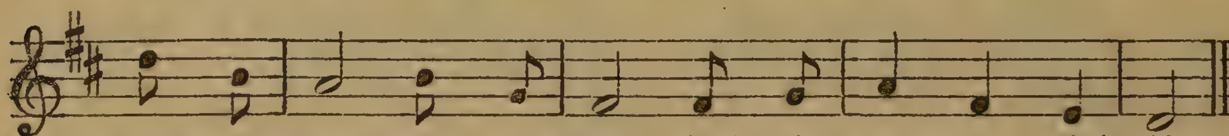


begrüßt der schwäbische Landmann die ferne Heimat.



singt ein Anderer zum Abschied von ihr.

[128] Von kurzer Trennung singt Brahms in dem „Volkslied" („So hab ich doch die ganze Woche") mit dem treuherzigen Schluß



und in dem heißen:

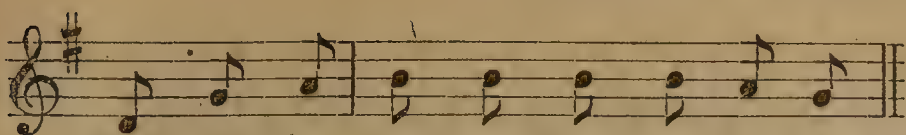


Beethoven in dem Zyklus „An die ferne Geliebte" („Auf dem Hügel sitz ich spähend"):
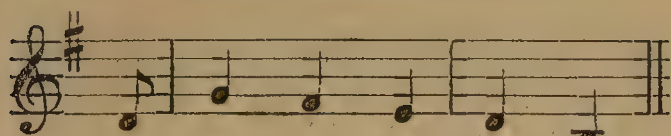


Was ein liebend Herz geweiht!"

Längere Abwesenheit des geliebten Wesens verursacht tiefen seelischen Schmerz:



„Den lie - ben lan - gen Tag hab i nur Schmerz und Plag!“

wie in Koschats Kärtner Lied:



verlassen bin i! Wia der Stoan auf der Straßen usw.“

„Ver - las - sen, ver - las - sen,

(NB. von Norddeutschen besser Hochdeutsch zu singen.)



„Mich flie - hen al - le Freu - den“

klagt die schöne Müllerin nach Paisiellos altem Operngesang, mit dem Schlusse „An allen meinen Leiden ist nur die Liebe schuld!“

[129] Wundervoll ist Schuberts Tenorlied:



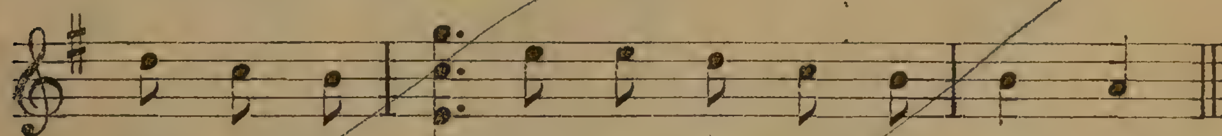
„O du Ent - riss' - ne mir“

Viktor v. Scheffels Werners Abschiedslied aus dem „Trompeter von Säkkingen“, auch genannt „das Lied von der häßlichen Einrichtung“, singt Neßler in seiner Oper so:



„Das ist im Le - ben häß - lich ein - ge - rich - tet“

und verdrängte damit des alten Abt:



„Das ist im Le - ben häß - lich ein - ge - rich - tet!“

Bei Mozart singt Sextus in der Oper Titus zum Abschied:



„Ach nur ein - mal noch im Le - ben“

In der Zauberflöte, weil man sich ja nicht näher kennt, ganz harmlos vergnügt:



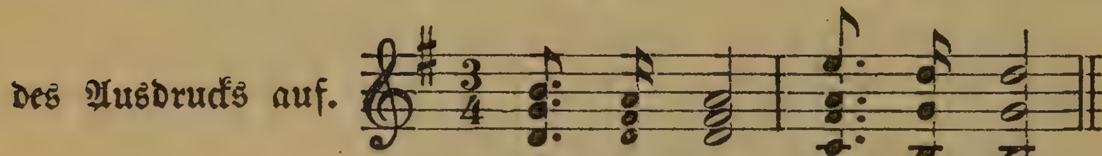
„So lebt denn wohl, wir wol = len gehn!"

[130] Bloß galantem Spiel dient die innige Melodie in Lortzings „Zar und Zimmermann"



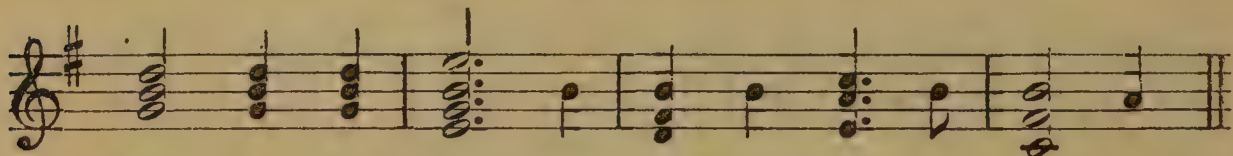
„Le = be wohl, mein flan = drisch Mäd = chen!"

Man vergleiche dies mit den folgenden. Die neuere Oper weist für jede einzelne Art von Empfindung immer eine gewisse Gleichförmigkeit des Ausdrucks auf.



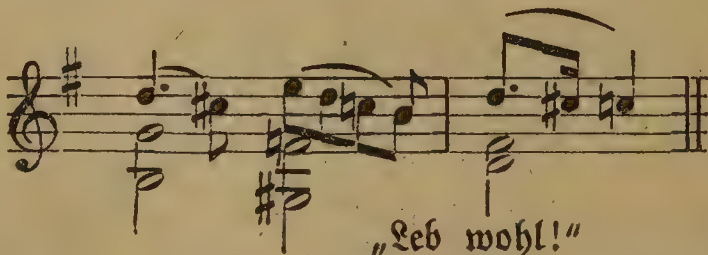
„Hei = mat=land, Hei = mat=land!"

drückt Ignaz Brüll im „Goldnen Kreuz" das Gefühl der Trennung aus; Wagners Lohengrin singt beim Abschied von Elsa:

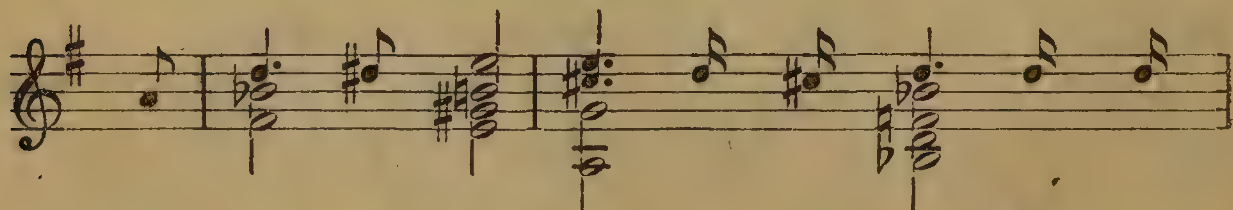


„Kehrt er dann heim, wenn ich ihm fern im Le = ben"

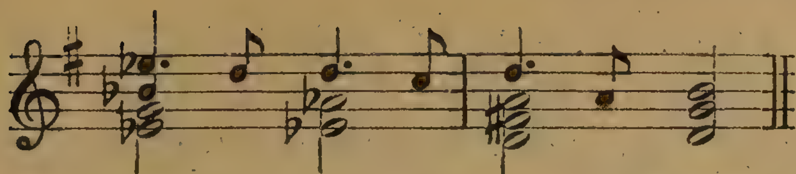
Marschners Hans Heiling, von der Mutter scheidend:



Selbst Wotan entfernt sich beim Abschied von Brünhild nicht allzuweit vom Geist der romantischen Oper:



Zum letz = ten = mal letz es mich heut Mit des



Le - be - woh - les letz - tem Kuß,"

nur reicher als diese modulierend, statt der einfachen G dur-Kadenz Zwischenakkorde aus zwei Kreuz- und drei Be-Tonarten vor dem Schluß auf dem Grundakkord. In der Afrikanerin sagt Ines dem Vasco im Kerker Lebewohl mit der herrlich geschwungenen Melodie:



„So nimmt die Frei - heit, die ich gab!"

[131] Die Trennung für **immer** (wenigstens für die Lebenszeit) durch den Tod findet ihren tiefsten **Ausdruck** in der von dem Juristen Hanslick gerade in dieser Beziehung verurteilten Melodie aus Glucks „Orpheus und Eurydike"



„Ach, ich ha - be sie ver - lo - ren!"

Mendelssohn schreibt in dem genial volkstümlich gesungenen, leider nicht ebenso deklamierten „Gottes Rat und Scheiden!"



„Es ist be-stimmt in Got - tes Rat".

Das Volkslied erzählt ähnliches: „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein", (s. d.) „Dich werde ich lieben in Ewigkeit" heißt dort der Schluß.

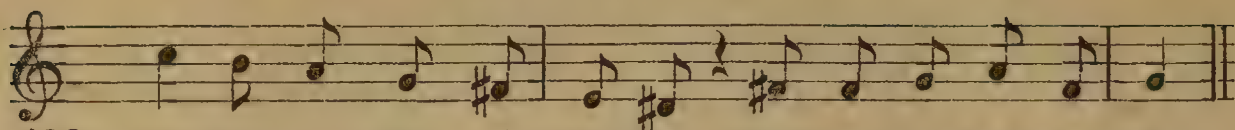


„Wer - det ihr auf mei-nem Gra-be wei - nen"

singt Mozart in seiner einst Unzählige zu Tränen rührenden „Abendempfindung".



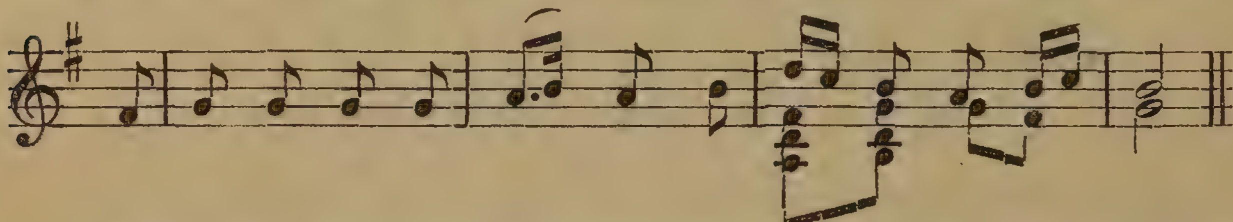
Untreue.



singt Agathe im Freischütz. Da denkt sie aber an die Gefahren und Hindernisse, die selbst auf eine von beiden Seiten treue Liebe lauern. Der Feind, den das Liebesverhältnis in sich selber trägt, ist die Untreue eines Teils. Untreue ist leider schon bedingt durch das Zusammentreffen einer monogamischen mit einer polygamischen Natur, auch durch das häufige Fehlen eines geraden Verhältnisses von Stärke und Dauer einer Neigung und die gänzliche Unkenntnis mancher Menschen über die Zukunft ihrer eigenen Empfindungen. Zahllose Zitate stehen hier für Wort und Tat zur Verfügung. U. a. auch das

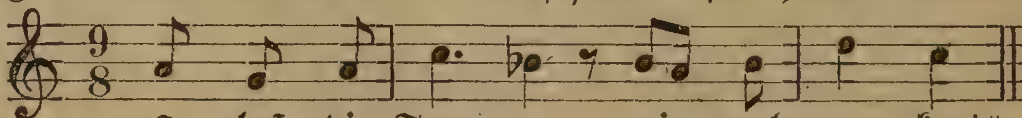
„O Tannenbaum, o Tannenbaum"

das seines Anfanges wegen von Kindern und in Vereinen usw. nicht selten vor dem brennenden Christbaum als Weihnachtslied gesungen wird. Die Stelle, auf die es ankommt, heißt aber „O Mägdelein, o Mägdelein, wie falsch ist dein Gemüte!" Der auch im Winter standhaft grüne Tannenbaum wird nur als besseres Beispiel entgegengehalten. Mit tiefer Bitterkeit drückt Wilhelm Müller in Schuberts Liederzyklus Die Winterreise, Nr. 1 „Gute Nacht!" den Sachverhalt aus:



„Die Lie = be liebt das Wan = dern, Gott hat sie so ge = macht!"

Das ist aber nicht die Auffassung von Jedermann. Über die Treue und Untreue, die beiden Pole der Weltachse Liebe, denken Liebende sehr verschieden. Einer kann gar nicht ernst und leidenschaftlich genug mit Hans Heilings Worten an Anna in Marschners Oper jenes Namens die Geliebte bitten:



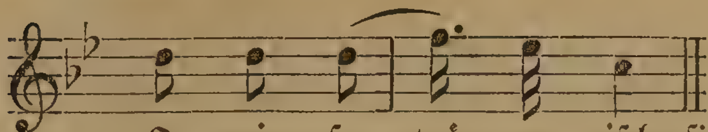
„O, laß die Treu = e nie = mals wan = ken!"

Der andere, der nur an das Nächstliegende denkt, singt zwar leichten Herzens aus Suppés „Boccaccio" (leider die zweite Silbe falsch betonend)



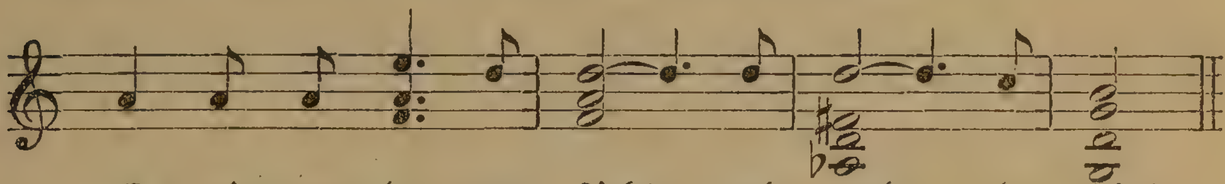
„Hab ich nur dei = ne Lie = be, die Treue brauch ich nicht!"

Oder mit dem Herzog aus „Rigoletto“, die Untreue für etwas Selbstverständliches haltend:



„O wie so trü = ge = risch sind Weiberherzen!“ (wörtlich: „Das Weib ist beweglicher, als der Wind“).

[133] Ist die Untreue wirklich da, so erhebt sich nicht jeder zur Empfindung jenes grandiosen Liedes von Schumann-Heine

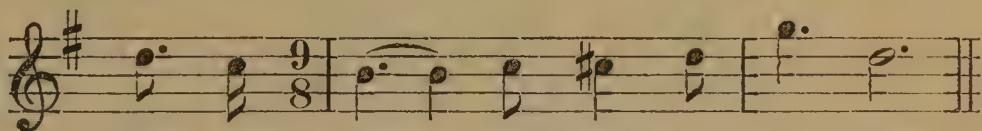


„E = wig ver = lor = nes Lieb! Ich grol = le nicht!“

Aus der Oper besonders kennen wir alle Arten von seelischer Reaktion auf die Untreue des anderen Teils, von den vornehm zarten Sopranweisen der Gräfin aus Figaros „Ach, wie flüchtig!“

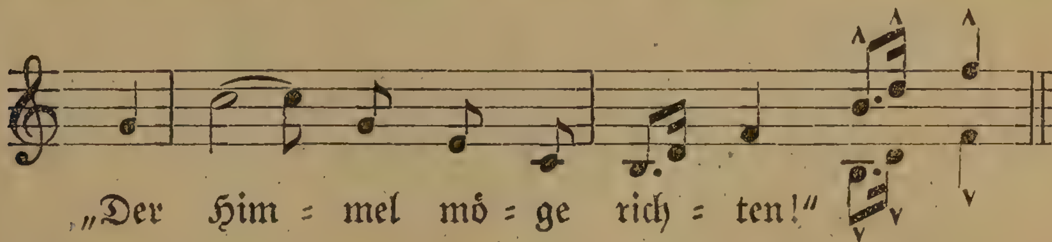


über die pathetische Tenorstelle aus „Martha“



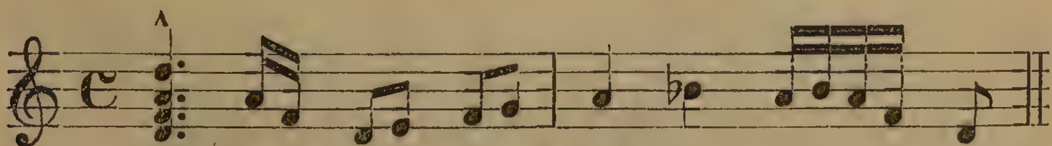
„Mag der Him = mel Euch ver = ge = ben!“

bis zum elementaren Ausbruch des Wilden Nelusko in der „Afrikanerin“



„Der Him = mel mö = ge rich = ten!“

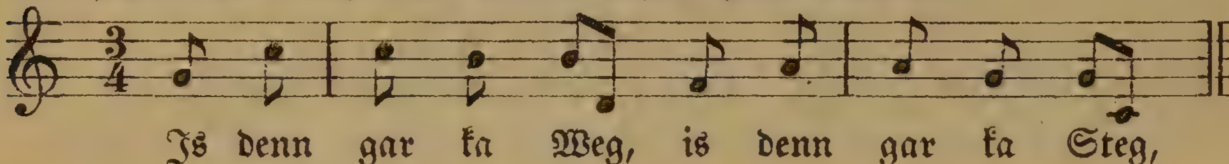
[134] Von der Liebe zum Haß führt dann eine breite kurze Straße: die Eifersucht. Wessen Stimme beweglich genug ist, der kann dabei mit dem jungen Grafen Luna in Verdis „Troubadour“ singen:



„Wil = de Ei = fer = sucht im Her = zen!“
(Ha, im Bu = sen to = ben Flam = men.)

wenn auch nicht gerade in der Ur-Tonart Des moll, mit einem ♭ vor jeder Note und zweien vor h.

Die hohen Lieder des Schmerzes um weibliche Untreue sind Schuberts Liederzyklen „Müllerlieder“ und „Winterreise“, das erste mit körperlichem, das zweite mit seelischem Selbstmord endend. Jede (oft nur scheinbar) ungünstige Wendung in der zur Zeit stets wichtigsten Angelegenheit des Lebens, der Liebe, erweckt dem naiven Menschen gleich den Wunsch, das Leben los zu sein. Dichter, die unmöglich voneinander abgeschrieben haben können, bringen diese Tatsache des Gefühlslebens mit gleicher Bestimmtheit zum Ausdruck:



Is denn gar ka Weg, is denn gar ka Steg,

der mi außi führet aus der Welt?“ frägt der Liebhaber in dem Gedicht „Und i bin verwichen zu mein' Dirndl g'schlichen“ nach Melodie jenes Walzers vom Dresdener Hofkapellmeister Reißiger, dem Amtsgenossen Richard Wagners, der als „Webers letzter Gedanke“ bekannt ist und auch zu der ganz entgegengesetzten Stimmung des Liedes „'s gibt kein schönres Leben als Studentenleben“ herhalten muß.

Nicht weniger bestimmt drückt der Altbayer jene Empfindung aus in dem Lied

„Mei Dirndl is harb auf mi“

welches bündig schließt: „Und wenn's net bald gut wird, so bring i mi um!“ Ganz volkstümlich ist auch der Gedankengang Papagenos in der Zauberflöte:

„Ster-ben macht der Lieb' ein End,

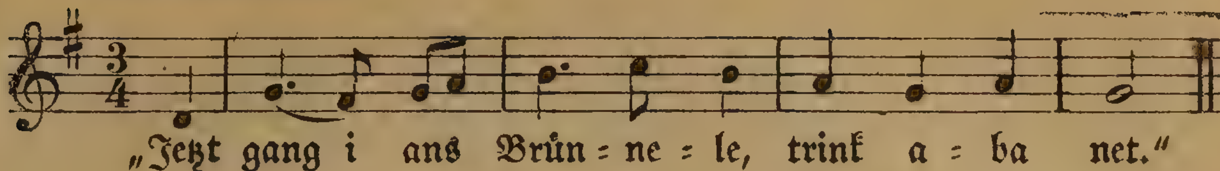
Wenn's im Herzen noch so brennt!“ Auch das herrliche Volkslied: „In einem kühlen Grunde“

schließt mit dem Wunsch: „Ich möcht am liebsten sterben“. Ähnlich ergehn sich in Liebes-Melancholie

„Den lie-ben lan-gen Tag, hab' ich nur Schmerz und Plag.“

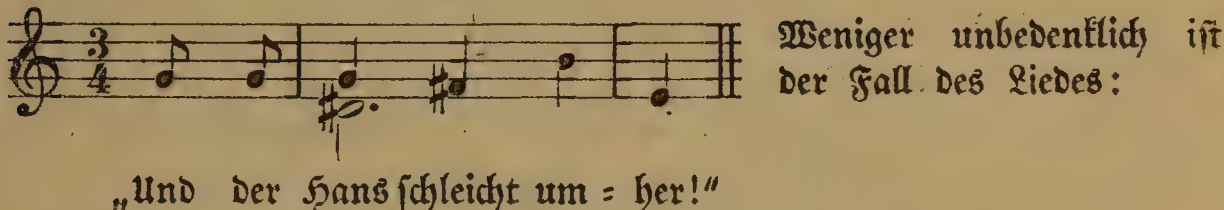
und das volkstümlich gewordene „Mich fliehen alle Freuden“ s. d.

Das schwäbische

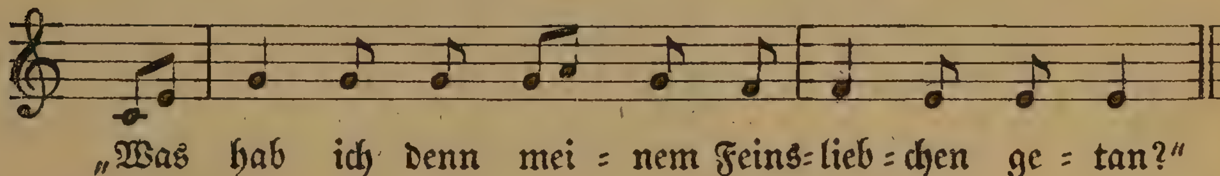


behandelt gleichfalls weibliche Untreue.

[135] Ein leichter bloß akuter und schnell heilbarer Anfall drückt sich in dem allerliebsten Moll-Lied aus

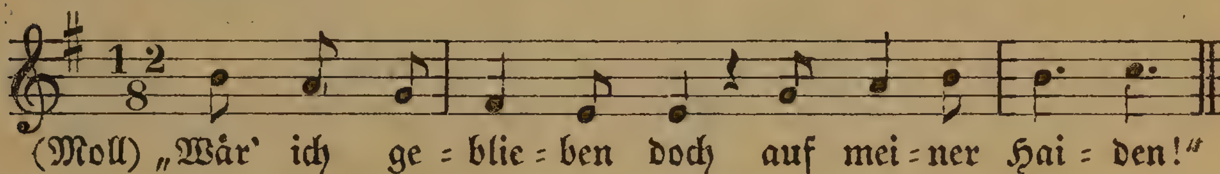


Weniger unbedenklich ist der Fall des Liedes:

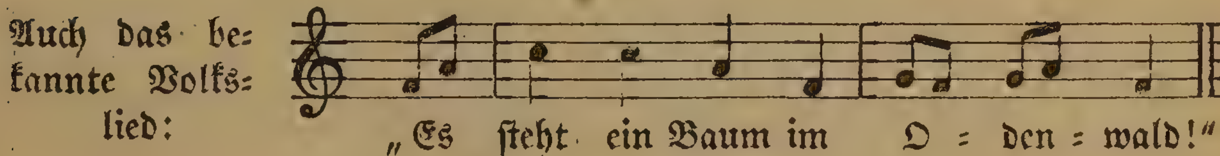


denn die einfachen Worte „Sie hat einen andern viel lieber als mich!" schließen die Katastrophe eigentlich schon ein.

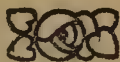
Im einfachen Kunstlied klagt ein Mägdelein in Hermann Schäffer, „Das Haidekind"



Auch das bekannte Volkslied:

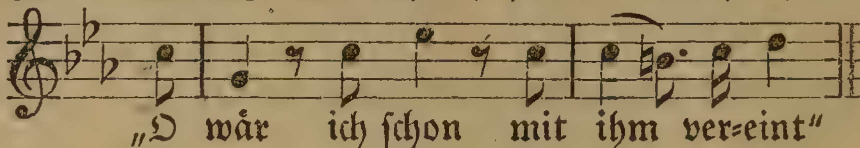


klagt über Untreue; man ist im Mittelgebirg so wenig gegen sie gefeit, als in der Ebene oder im Hochgebirg. Versicherungen dagegen werden nicht abgeschlossen.

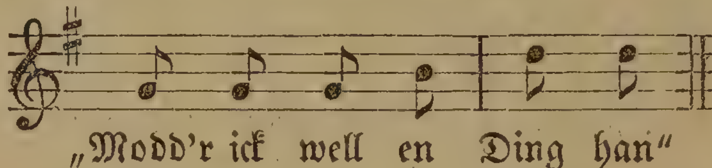


Ehe.

[136] Wenn die Liebe wirklich etwas „taugt“, soll sie nach Ansicht praktischer Menschen zur Verlobung und Ehe führen. Solche praktische Menschen sind in erster Linie die Mädchen.

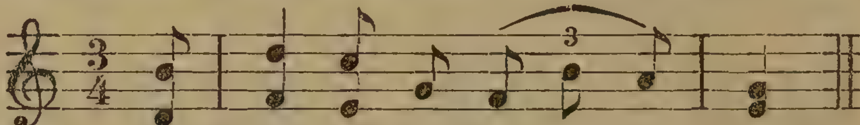


und dürfte Mann ihn nennen! — Ein Mädchen darf ja, was es meint, zur Hälfte nur bekennen“! Über solche in der Natürlichkeit ihres Ausdrucks köstliche Poesie dürfen heuts schwulstige Wortakrobaten mitleidig lächeln! Selber einen solchen Vierzeiler fertigbringen, Kinder!, wie ihn im ersten Aufzug von Beethovens Fidelio die Pförtnerstochter Marzelline singt. Bei einfacheren Naturen braucht es nicht gerade ein Bestimmter zu sein; sie fragen nicht genäschig „Wie ist er“? oder ehrgeizig: „Was ist er?“ sondern nur „Wo ist er“? Niederdeutsch behandeln mindestens zwei Lieder:
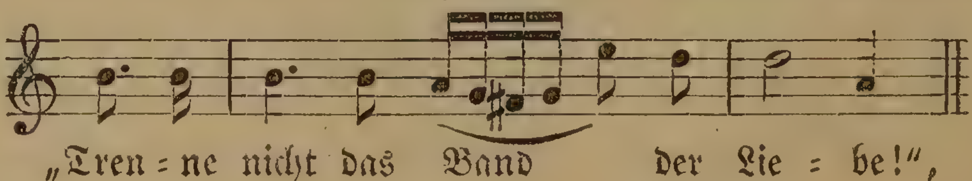


und „Danz, Danz, Quiselche“! s. d. das Thema, daß ein Mädchen alle Angebote, ihm etwas zu schenken mit „Nä, Mutter, nä“! abweist, bis man ihm einen Mann anbietet, dann heißt es „ja, Mutter, ja“.

Den meisten jungen Damen genügt es nicht, auf die Frage „Wer hat euch getraut?“ mit Saffi im „Zigeunerbaron“ zu antworten:



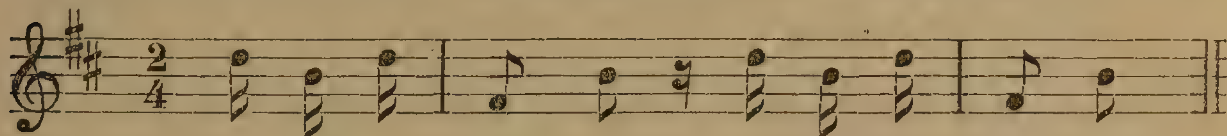
Das derbere alte Volkslied gibt auch mehrfach den triftigen Grund dafür an, indem der eheheischenden Maid vorne schon „der Rock zu kurz wird“.

[137] Es hilft eben in den meisten Fällen nichts anderes; geheiratet muß werden. Sind sich beide Teile treu geblieben, — manchmal muß der unparteiische Beobachter sagen: war das Mädel genug konsequent und der junge Mann genug gedankenlos, ist von einer oder beiden Seiten Vermögen oder Verdienst, ist endlich eine Wohnung mit der nötigsten Einrichtung da, tritt nicht ein Vater oder Vormund dazwischen, dem man erst, wie im Nachtlager von Granada Gabriele und Gomez dem Prinzregenten, zurufen muß:



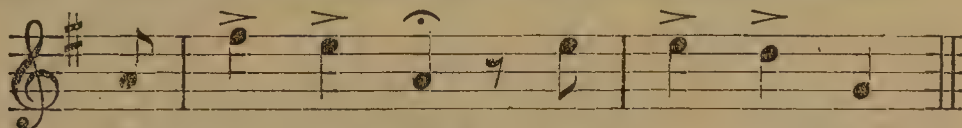
dann geht das Heil oder Unheil seinen Gang und es ist endlich so weit, daß die beiden, meistenteils jungen, Leute den Versuch machen können, ob die Momentaufnahme ihres Glückes im Leben so festhält, wie auf der Lichtbildplatte. Ob wirklich Palmen vorhanden sind, um darunter zu wandeln, oder ob die Oase, die man im Sande des Lebens zu sehn glaubte, nur eine Luftspiegelung war, von der in Wirklichkeit nur das Kamel übrig bleibt.

Die erste, welche den (manchmal garnicht beiderseits beabsichtigten) Kurzschluß mit gezücktem Taschenaltar bewirkt, konstatiert und ausruft, ist, wie schon Palmatica im Bettelstudent, mit den Worten:



„Du bist die Sei = ne? Er ist der Dei = ne?",

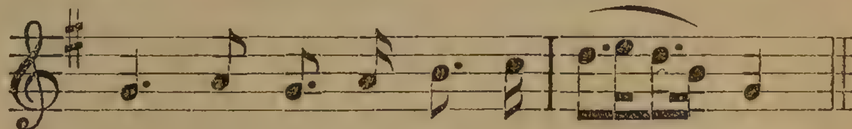
gewöhnlich die Schwiegermutter. Mancher glaubt nun wirklich das große Los gezogen zu haben. Wenn ihm auch die Eltern usw. seiner Angebeteten im tiefsten Herzen zuwider sind und aller Grund da ist, anzunehmen, daß sie spätestens nach den Flitterwochen genau ihnen nachgerät, wenn einer nie eine glückliche Ehe gesehn hat, oft aber das Gegenteil und eigentlich garnicht an die Möglichkeit der ersteren glaubt, sich zählt er zu den Ausnahmen, rechnet auf das Wunder.



„Es gibt ein Glück, es gibt ein Glück"

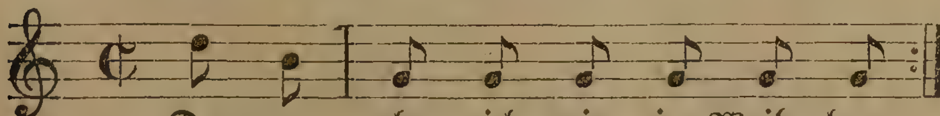
meint Elsa im Lohengrin vor der Hochzeit. Man kann es auf deutsch-amerikanisch singen, wie die unvergeßliche Bayreuther Elsa Lillian Nordica „-E-sgie-bteingl-ück, e-sgie-bteingl-ück" und kindlich-süß, wie über ein Händchen voll Pralinen, dazu lächeln.

[138] Herkömmlicher Weise war es zunächst der männliche Teil, der mit Lorenzo in Fra Diavolo mit



„E = wig will ich dir ge = hö = ren"!

den entscheidenden, bindenden Entschluß gefaßt hat. Die Gründe dazu sind verschieden. Der eine denkt mit dem Kehrreim des Schulmeisterliedes „ABCD, der Junggesellenstand tut weh":



„Dar = um nehm ich mir ein Weib = chen,
Führ ein Le = ben wie ein Täub = chen!
Sag dem Stand der Junggesellen nun Valet!"

wie der angejahrte gräfliche Schulmeister Baculus in Lortzings „Wildschütz", was die weibliche Verwandschaft dann mit den Worten der Haushälterin Marzelline aus dem „Barbier von Sevilla"



„Sich ver = mäh=len mit der Al=ten!"

liebevoll kommentiert; der andere, wie Marie im Waffenschmied (diese aber nur in einer vorübergehenden Anfechtung) sagt sich:



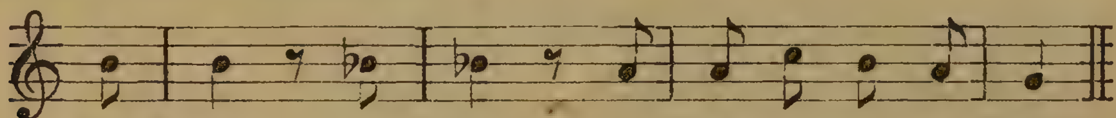
„'s mag frei=lich nicht so ü = bel sein,

[139] Die Art der Erklärung solcher löblichen Absicht ist sehr verschieden. Einer singt, wo er die Geliebte eben trifft, heimlich und leise in der innigen Melodie von Mendelssohns Vokalquartett:



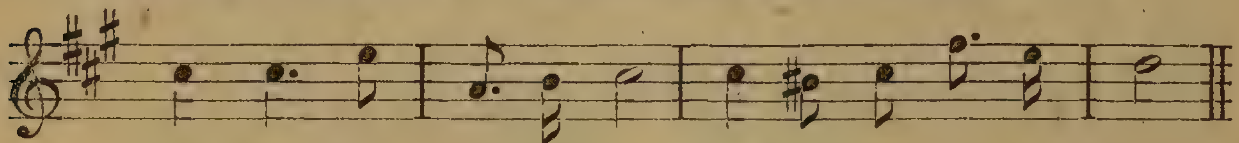
„Ent=flieh mit mir und sei mein Weib!'

Und ruh an meinem Herzen aus!" Der andere läßt seinen Besuch vorher ansagen, so daß die Erwählte Gelegenheit hat, sich zu schmücken und mit Margiana im Barbier von Bagdad, wenn es zur bestimmten Stunde klingelt, auszurufen:



„Er kommt, er kommt, o Won=ne mei=ner Brust!"

Gemessen bringt er dann Sonntag vormittags im Festgewande und in Gegenwart beiderseitiger Verwandtschaft, wie der neuernannte Stadtbaumeister Heribert im Rattenfänger sein Sprüchlein vor:



„Nun rei = che mir die Hand, du Herz=ge=lieb=te mein!"

Bequemer hat es die junge Dame, die sich nur mimisch zu äußern braucht. Irgend ein älteres, weibliches Wesen erklärt, wie Irmentraut im Waffenschmied, nötigenfalls dem Werber, was er wissen muß, während das Mädchen nur im piano äußert:



„Ich weiß vor Za = gen kein Wort zu sa = gen!"

Nebenbei bemerkt kann man ein ordentliches Ensemble daran erkennen, ob in diesem Sätzchen die Achtelpausen gehalten werden. Zu den häufigen Vorkommnissen gehört dies gerade nicht.



„Du Ring an mei = nem Fin = ger, mein goldenes Ringelein"
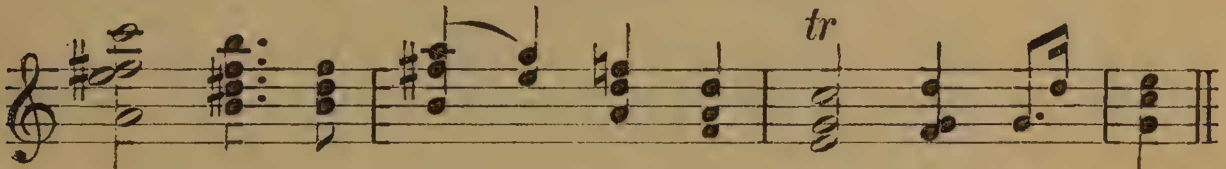
mag dann die Glückliche endlich aus Schumanns „Frauenliebe und Leben" zitieren, und bald darauf auch:



Wie nah=te mir der Schlum=mer, bevor ich ihn gesehn!"

wenn der Bräutigam des Abends gar zu lange Dienst oder sonstige Abhaltung hat.

[140] Einmal kommt dann der angesetzte Tag bestimmt. An passender Musik dazu fehlt es nicht. Wunderschön ist in den beiden Themen vom Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns Musik zu Shakespeares „Traum einer Mittsommernacht" („Sommernachtstraum"),

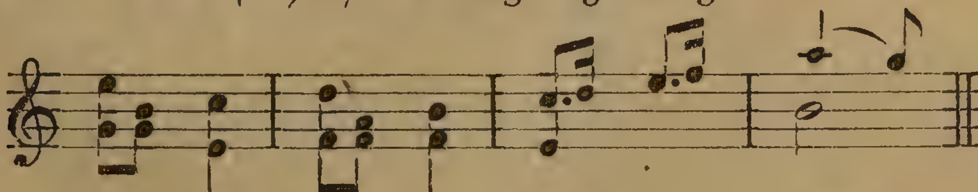




der im Wesen eines solchen Stückes liegende Gegensatz von offiziellem Festlärm und inniger seelischer Bedeutung ausgedrückt. Einfacher gibt sich der Bauern=Hochzeitsmarsch aus Marschners Hans Heiling:



und die Hochzeitsmusik auf dem ankommenden Schiff in Meyerbeers „Hugenotten" mit fröhlicher Triangelbegleitung:



Wenn man sehr Obacht gibt, daß sich Ober= und Unter=Dominante nicht stören, kann man sogar drei Hochzeitsgesänge in ihrer gleichen Tonart zusammen bringen:



„Helft mir, ihr Schwe=stern, freund=lich mich schmü=cken"

(aus „Frauenliebe und =Leben").



(Brautchor aus Lohengrin) und:

„Treu=lich ge=führt zie=het da=hin"

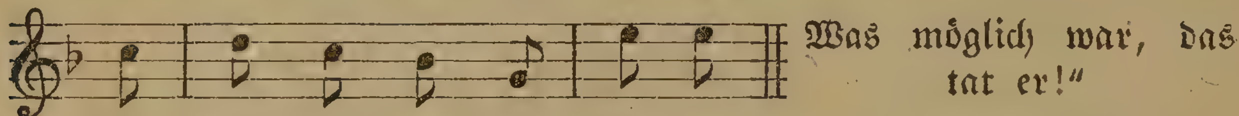


den Männerchor aus der Götterdämmerung zum Empfang Gunthers und Brünhildens (Heil Gunther, heil, und seiner Braut!).



„Wir win=den dir den Jung=fern=kranz"

singen aus Webers „Freischütz" (Brautjungfernchor) die Jugendfreundinnen, manchmal aus purer Gefälligkeit. Und



„In mir sieht man den Va=ter, Was möglich war, das tat er!"

kann der Brautvater aus „Giroflé=Girofla" sich rühmen.



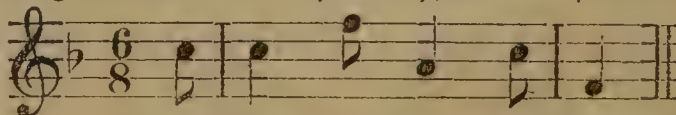
„Als der Groß=va=ter die Groß=mut=ter nahm"

zitiert gerührt die älteste Verwandtschaft.

[141] Endlich ist das Gewühl des Hochzeitsmahles (Motiv der Hörner und Posaunen im Vorspiel des 3. Aktes Lohengrin)

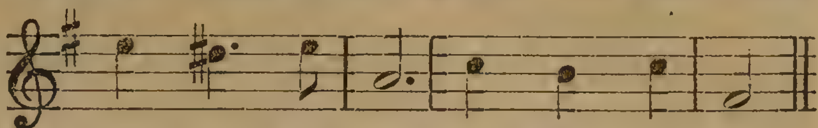


verstummt. Bräutliche Erwartung drückt am herrlichsten Susannes Kavatine im Figaro aus:



„O säu=me län=ger nicht!"

Nur im Ausnahmefalle wird die junge Braut gerade den Vater aufsuchen, wie in Lecocqs Giroflé-Girofla

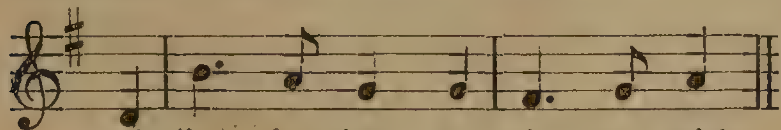


dem teuren Vater mit der Frage usw. „Was soll ich tun am Hochzeitstage?" Meist weiß sie selbst über einiges Bescheid und das Andere kann man ihr nicht gut sagen.

Die Franzosen, welche gewöhnlich die Güte der Technik vor uns voraushaben, konnten zahllose Opern, Operetten, Schauspiele und Possen aus dem fast kindlich einfachen Motiv bilden, daß einer in der ersten Szene heiratet, aber infolge irgendwelcher Zwischenfälle erst in der letzten, also nach 3 bis 5 Akten zu seiner Frau kommt. Dieses Thema „Zwischen Lipp' und Bechersrand", wie es Paul Heyse in einem Einakter dieser Art nennt, ist ihnen unerschöpflich. In „Maurer und Schlosser" beträgt die Zwischenzeit nur Abend, Nacht und Morgen, im „Postillon von Lonjumeau" zehn Jahre.

Bei dem großen Interesse der Meisten für fremde Familienangelegenheiten dürfte eine Opern-Statistik ganz angebracht sein. Fröhliche Hochzeit gibt es im Postillon von Lonjumeau, Stradella, Waffenschmied, Undine, Hans Heiling, Figaro, Don Juan, Barbier von Sevilla, Zar und Zimmermann, Lustige Weiber, ernsthafte in Robert der Teufel, Dinorah, Hugenotten, Zauberflöte, Troubadour, Lohengrin, Rattenfänger, Tell, traurige in Tiefland, Lucia von Lammermoor, Euryanthe, Götterdämmerung (Doppelhochzeit Gunther-Brünhild und Siegfried-Gutrun). Im Zwischenakt vermählt wird im Tristan, Isolde mit Marke. Unterbrochen wird die Heirat in der Regimentstochter, Freischütz, Catarina Cornaro. In Zampa holt den neuen Ehemann im Brautgemach die Marmorstatue seiner verlassenen Geliebten Alice und versinkt mit ihm. Zweimal geheiratet wird im „Postillon" und zwar vom selben Paar, während in den Hugenotten Valentine im dritten Akt den Nevers und im fünften den Raoul heiratet.

[142] Der klassische Sänger ehelicher Liebe ist der Junggeselle Beethoven (ebenso wie der Israelit Heine und der Protestant Göthe die des katholischen Marien-Kult). Sein Lied



nimmt den einfachsten Fall an, der, als der glücklichste von allen freilich auch der fantastischste ist.

Daß sein Fidelio bei der Uraufführung 1814 nicht gefiel, ist kein Wunder; es waren hauptsächlich Napoleonische Offiziere im Theater;

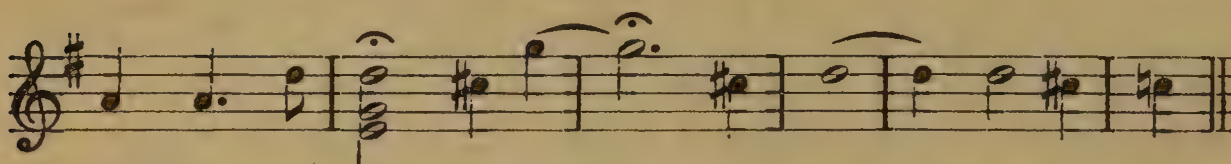
Franzosen darf man nicht von ehelicher Treue vorsingen! Das Bleiben der Empfindung, die überschwengliche Freude der Ehegatten nach langer schmerzvoller Trennung, malt in verschiedenen Motiven das Wiedersehens-Duett



„O na - men-, na - men - lo - se Freu - de!“



„Mein Mann, mein Mann an mei - ner Brust!“
Weib Weib



„O Le - o - no - re! „Flo - re - stan! Flo - re - stan!“

Der Chor bestätigt zuletzt den hohen Wert der treuen ehelichen Liebe:



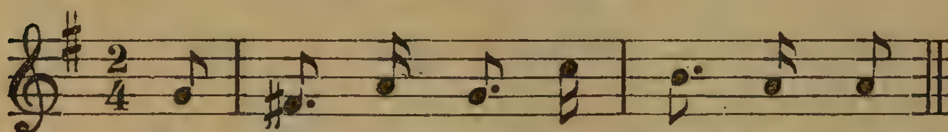
„Wer ein sol - ches Weib er - run - gen,

[143] Die Spieloper, in höherem Maße noch die Operette, nimmt die Ehe natürlich weniger ernst. Millöcker meint in „Gasparone“



„Er soll dein Herr sein, wie stolz das klingt,

Aber es gilt doch nur sehr bedingt.“ In seinem „Bettelstudent“ singt die Schwiegermutter sogar ganz offen:



„Die Eh' macht dann erst Spaß der Frau, pariert der Mann genau!“



„Ach, so ein Mann kann rei - zend sein!“ bestätigt ein Walzer aus Dellingers „Don Cesar“.

Eheliche Untreue.

[144] Nun aber muß ein flüchtiger Blick auf eine der Kehrseiten der Medaille geworfen werden. Mancher wähnt kein Stäubchen auf seiner Ehre, dem eines Tages ein ganzer Schiebkarren voll ins Gesicht fliegt; er singt, wie Weber, wenn auch nicht in der alltagssprachlich schlampigen Verkürzung der Wiener Dichterin Helmine v. Chezy:



„Ich bau auf Gott und mei = ne Eu = ry = anth!"

Sechzehnmal wiederholt diese Worte im Finale des 1. Aktes Flapps Adolar, um doch bei dem ersten blödsinnigen Anschein an der Gattin zu zweifeln! Aus naheliegenden Gründen wird eheliche Untreue gewöhnlich nur ohne Worte musikalisch zitiert und zwar durch das Motiv der Waldhörner in der Arie „O öffnet eure Augen, betörte, blinde Männer!" aus Mozarts Figaro:



(ta=ra = ta, ta = ra = ta, ta = ra = ta!)

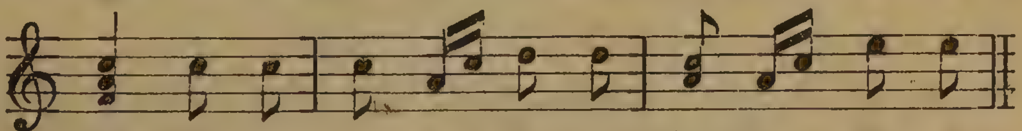
das jene Instrumente anstimmen, wenn der arme Figaro, glücklicherweise irrtümlich, schon an seinem Hochzeitsabend ein Geweih sprießen fühlt.

Vom Standpunkt galanter Duldsamkeit betrachtet den Ehebruch der Frau der Gesangs-Walzer „Nur für Natur" aus Johann Straußens Der lustige Krieg



„Nur für Na = tur?

Fühlte sie Sympathie! — Doch nun galant ich schweigen muß!" heißt es dort an der bedenklichen Stelle. Der gemütlichste aller Hörnerträger ist der König von Sparta in der „Schönen Helena", der in seinem Auftrittslied



„Ich, Me = ne = laus der Gu = te, laus der Gu = te"

es harmlos seinem ganzen Volke zu Gemüte führt:



„Be = tro = gen werd ich ja".

[145] Den Frauen selbst geht es aber auch nicht immer ganz gut:



Mußt' traurig ich wohl sinnen", singt Fricka im Rheingold. Die Erfahrung gibt ihr Recht, denn,

„Wo eine Tiefe, eine Höhe dahin



daß des Wechsels Lust du gewönnest!" kann sie ihm im nächsten Stück des Ringes, der „Walküre" aus neuem Anlasse vorhalten.

Zum Schluß dieses ganzen Abschnitts über die Liebe mögen ein paar seltener zitierte Arten erwähnt sein.

Eine Empfindung, die sich wegen ihrer kühleren Wärmegrade nur selten in die Oper verirrt, ist die Liebe des Bruders zur Schwester. Masaniello in der Stummen von Portici singt als Bruder ein zartes Lied („O störe nicht der Holden Schlummer!" s. d.), Valentin in Margarete betet für seine Schwester:

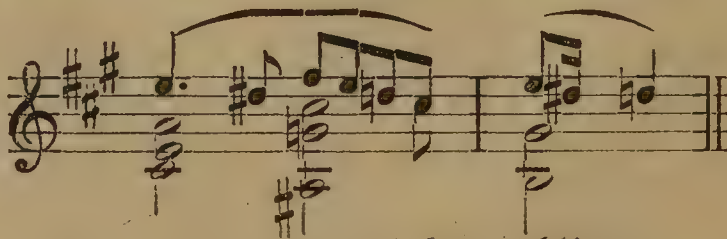


mein geliebtes Heimatland!" auch nebenbei die schönste musikalische Verkörperung des ausziehenden Kriegers. Es ist nachkomponiert und steht nicht im Klavierauszug.

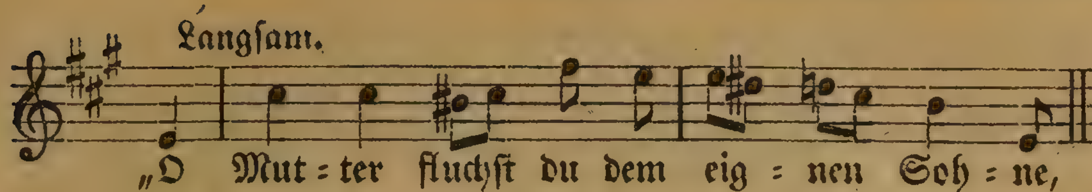


mag jemand mit dem Schluß-Quartett im „Wildschütz" singen, wenn er wärmere Gefühle für eine Person hegt, die sich dann als sein leibliches Geschwister entpuppt.

[146] Töne inniger Liebe der Mutter zum Sohn findet Marschner im Vorspiel zu Hans Heiling, zumal in der Abschiedsszene mit dem Motiv

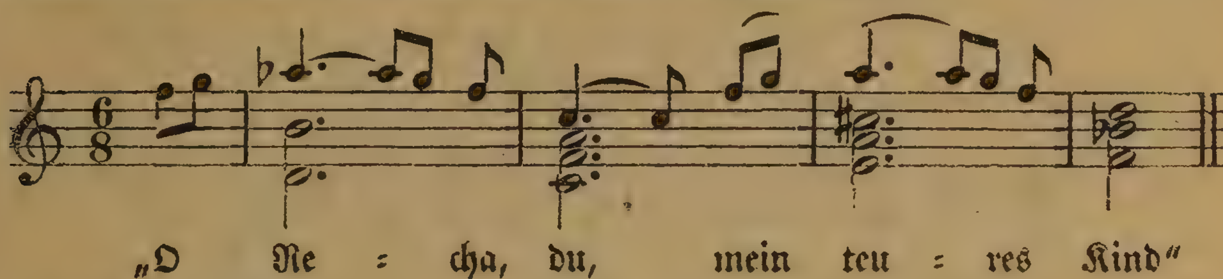


und Meyerbeer im Prophet, wo der Titelheld das schöne Melos singt:

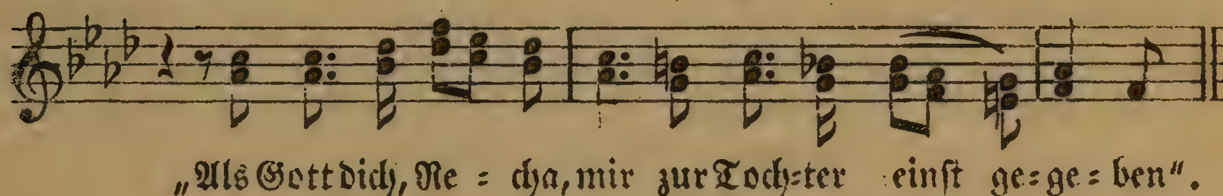


Wenn er bereuend und büßend dir naht?"

Rein musikalisch fabelhafte Proben seiner Liebe zur (angenommenen) Tochter legt Vater Eleazar im Halevys Jüdin ab:



und im 4. Akt:

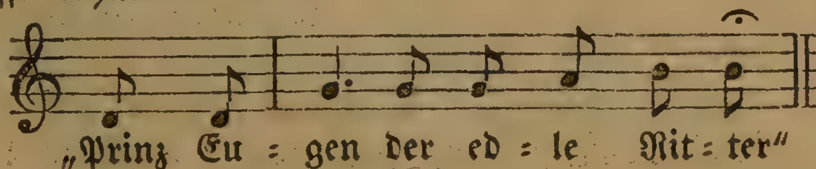


Und trotzdem läßt er sie vor den Augen des wirklichen Vaters verbrennen. Wenn solche Dinge vorkommen (und das war noch dazu eine Lieblingsszene Wagners) ist es höchste Zeit, dieses ganze Kapitel von der Liebe jeder Art zu schließen!

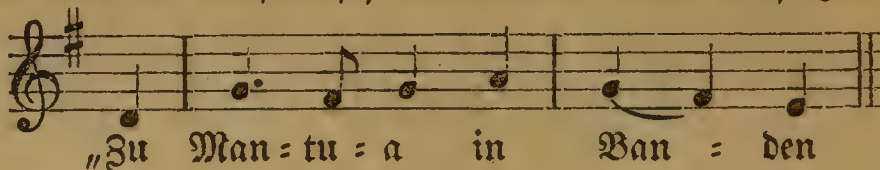


Was das Lied erzählt.

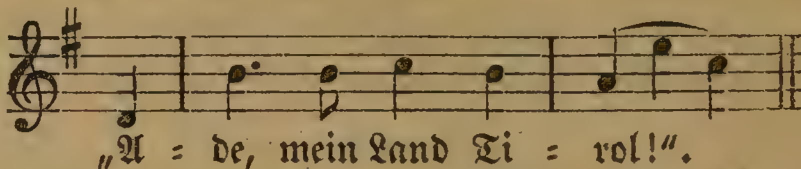
[147] Während das „Lied" im allgemeinen einen inneren Zustand des Singenden schildert, ist eine kleinere Anzahl verbreitet, die Vorgänge wiedergibt, also der Ballade sich nähert. Sehr selten erzählt das Lied ganz objektiv, meist dient es zur Begründung und Aussprache einer seelischen Stimmung. Der Gegenstand ist überwiegend so, daß diese ganze Art gut hier am Ende des Abschnitts über die Liebe eingereiht werden kann. Zuerst jedoch zu den Ausnahmen! Geschichtliche Ereignisse behandeln u. a.



Volksweise, in Löwes Ballade künstlerisch verarbeitet. Und nach Jul. Mosens Gedicht



der treue Hofer war", mit der schönen Wendung:



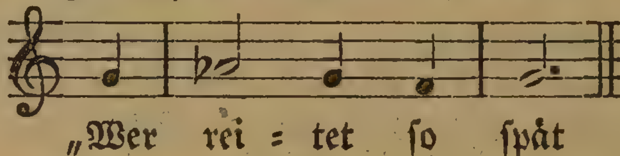
Anekdotisch Justinus Kerners Württemberger Lied:



„Preisend mit viel schö= nen Re = den."

Nicht weniger als drei bekannte Lieder handeln von der Erschießung eines Soldaten wegen Fahnenflucht: O Straßburg, Zu Straßburg auf der Schanz, als Volkslied und in der Fassung Silchers verschieden, und „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang".

[148] Von Schuberts eigentlichen Balladen ist nur Göthes „Erlkönig"



durch Nacht und Wind?" allbekannt geworden und hat dem Verleger allein mehr eingetragen, als der arme Tonsetzer zeitlebens zu verzehren hatte. Seine Schillerschen Balladen (Bürgschaft, Taucher) drangen nicht durch. Epidemisch bei den Baritonen ist:
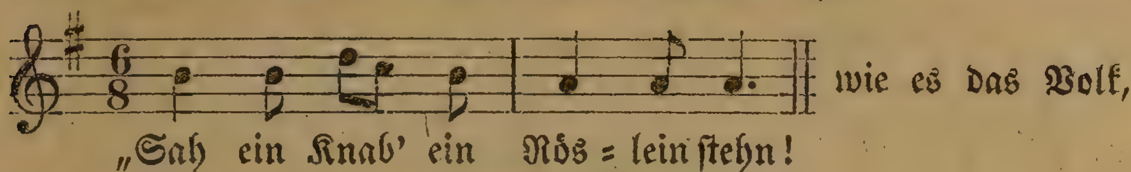


„Ich hab es ge = tra = gen sie = ben-Jahr!"

womit Löwes „Archibald Douglas" beginnt. So singt auch mancher Ehemann, der aus den Maschen der Bürgerlichen Gesetzbuchs-Paragraphen nicht herausfindet und die Sache in Berlin auszumachen kam, wo es meist wie geölt gehen soll.

So ist nun Verschiedenes unter das Kapitel „Liebe" gekommen, was anscheinend nichts mit irgend einer Art von ihr zu tun hat. Lieber Leser, denke bei diesen Gesängen (Erlkönig, Douglas, Der reichste Fürst), eben einmal nach, ob es wirklich der Fall ist. Selbst beim „Prinz Eugen", wenigstens in der Bearbeitung von Freiligrath, vertont von Löwe, heißt es zum Schluß: Der Trom=

peter tät den Schnurrbart streichen, Und sich auf die Seite schleichen zu der Marketenderin! Somit wären wir wieder so weit, wo wir den ganzen Abschnitt anfingen, bei der Polygamie!

Deutlichst spricht sich diese aus in der technisch unsterblich meisterhaften, aber als Ausdruck eben jener Richtung ethisch sicher nicht hohen kleinen Ballade Göthes „Das Haideröschen"

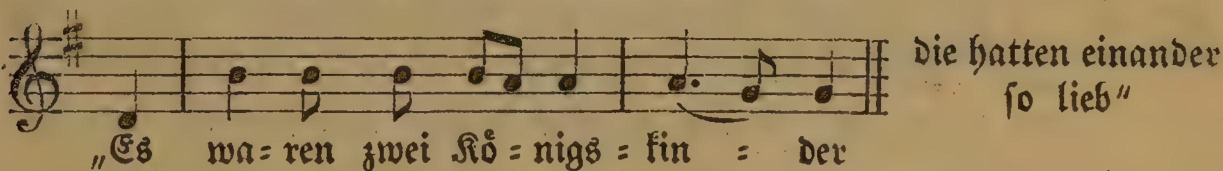


„Sah ein Knab' ein Rös = lein stehn! wie es das Volk,



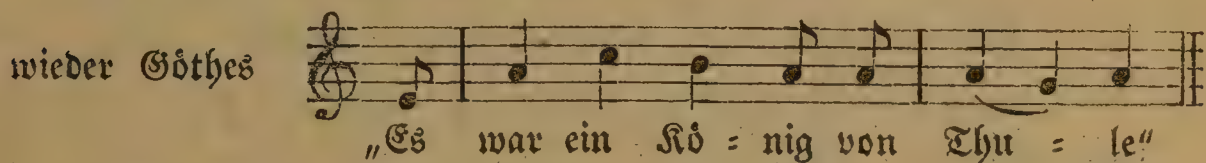
wie es Franz Schubert sang.

Dafür gehört zu den herrlichsten Dichtungen von Liebestreue im Gewande volkstümlicher Weise, neben dem alten:



„Es wa = ren zwei Kö = nigs = kin = der die hatten einander so lieb"

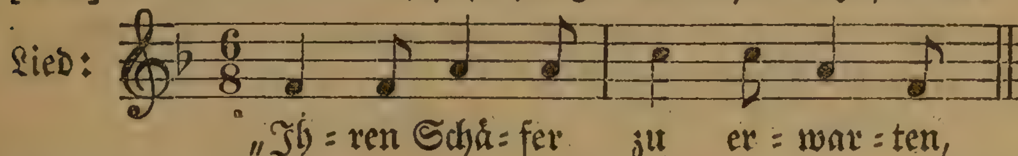
wieder Göthes



„Es war ein Kö = nig von Thu = le"

wie es Margarete in Gounods Oper singt.

[149] Von Liebesbereitschaft junger Mädchen erzählt das reizende alte Lied:



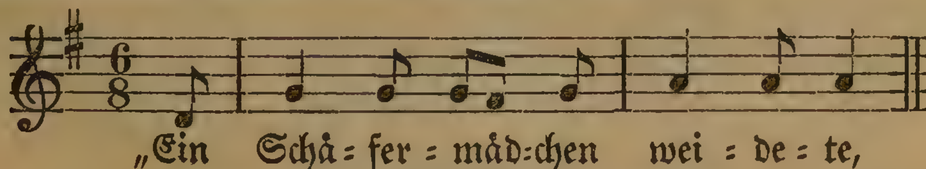
„Ih = ren Schä = fer zu er = war = ten,

Trallerari, tirallerala" am besten zur Laute zu singen, und das Volkslied, das als sichere Gewähr für die Unschuld eines Mädchens nur das kindlich unfertige Alter gelten läßt:



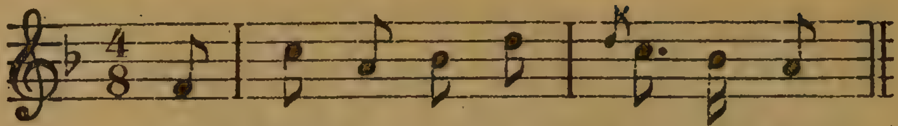
„Als wir jüngst in Re = gens=burg wa = ren."

Von vollkommener Arglosigkeit dagegen sind:



„Ein Schä = fer = mäd=chen wei = de = te,

zwei Lämmer an der Hand", wo der Liebste sich nur im Walde versteckt um den Kuckuck nachzuahmen, und Mozarts „Veilchen"



„Ein Veil-chen auf der Wie-se stand"

das nur symbolisch die Liebesdemut besingt. Die Gefahren rein sinnlicher Liebe deutet Schumanns (für das erste auswärtige Studenten-Semester recht symbolische) Ballade an:



„Es zo-gen zwei rüst'-ge Ge-sel-len

das erste Mal von Haus". Von reiner Empfindung dagegen erzählt das Volkslied:



„Es zo-gen drei Bur-schen wohl ü-ber den Rhein".

Von Gefangenschaft und Flucht mit dem Liebsten melden zwei im Türkenland spielende Gesänge



„Im Moh-ren-land ge-fan-gen war!"

aus Mozarts Entführung und „Arabien mein Heimatland" aus Webers Oberon; s. a. Chopins Lithauisches Lied:



„Schön war der Mor-gen und hell schien die Son-ne"

eines der einfachsten jener erzählten Gespräche zwischen Mutter und Tochter von der Liebe der Letzteren.

Brahms allein hat drei solcher vertont: Geh schlafen, Tochter, schlafen!, Liebestreu, „O versenk, o versenk dein Leid, mein Kind!" und „Rief die Mutter zu der Tochter, Über neun Gebirge". Mit dieser Rekordleistung schließe das große Kapitel von der Liebe.



Der Zitaterich.

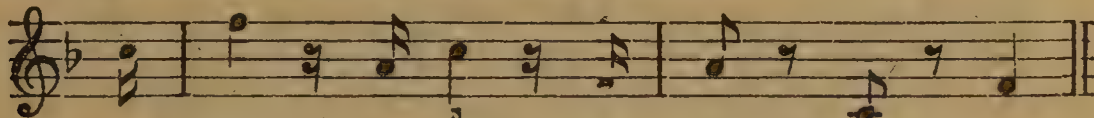
[150] Nach der Liebe müßte eigentlich das Kind drankommen: aber die Verbindung der Vorstellungen erfolgt ja nicht nur nach der Ordnung von Ursache und Wirkung, sondern auch nach dem Gegenteil. — Der richtiggehende Haß singt nicht, aber geehrte Nebenmenschen erwecken in uns doch sehr häufig Gefühle, die dann ihren leichtesten Abfluß im Zitat finden.

Am wenigsten beliebt ist merkwürdigerweise in der Verwandtschaft die Schwiegermutter. — „Den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund, Wer macht der Welt ihn kund?" könnte man mit Marke im „Tristan" singen, wären die Noten nicht so schwer zu treffen. Genannt wird der „Gegenstand" in dem pietätlosen Lied:



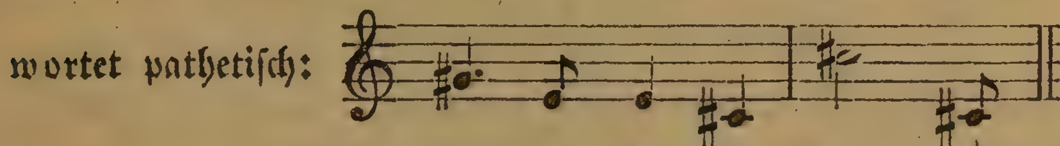
„Wir brau=chen kei=ne Schwie=ger=ma=ma".

Ist sie doch da, aber temporär wieder abwesend, oder gar abgereist, so singt der nicht blutsverwandte Teil des in seinem ehelichen Frieden bedroht gewesenen Paares aus dem „Troubadour"



„Be=freit o wel=che Se=lig=keit"

— dagegen ist es das Urbild eines harmlosen Zitats, wenn im Rheingold der böse Bariton die auftauchende Erda leise frug: „Fräulein Müller, essen Sie lieber harte oder weiche Eier?" Und sie antwortet pathetisch:



„Wei=che, Wo=tan, wei=che!"

Es wäre undankbar, wollte ich hier nicht meiner Freundin Fräulein stud. philos. Zita gedenken, in Friedenszeiten meine Tischnachbarin in zahllosen Gesellschaften der Großstadt. Da sie ihre melodischen Fragmente rein bringt (was bei Dilettanten selten ist), so verstehe ich sie auch ohne Worte. Manchmal singt sie diese mit unschuldsvoller Miene auch mit.

Verlegen ist Zita nie um ein musikalisches Zitat. Wenn sie mit meiner Schwester vierhändig gespielt hat und sie einmal stecken blieben oder gepudelt haben, singt sie aus Lohengrin: „Erhebe dich, Genossin

meiner Schmach!" Lohengrins Verbot:

„Nie sollst du mich be = fra = gen!"

intoniert Zita seit ihrem achzehnten Jahre, wenn ihre Mutter gerne wissen möchte, an wen sie eben schreibt oder sich erkundigt, wofür am Zweiten schon das ganze Monatstaschengeld ausgegeben ist.

Als die beleibte Kommerzienrätin Friedland erzählte, daß sie bei der rhythmischen Gymnastik ein dunkles Trikot anhabe, intonierte Zita ganz leise Liszts „Es muß ein Wunderbares sein!"

[151] Wenn zuhause bei ihrem Vater, dem famosen Dr. Zitansky, ein Gast nicht ordentlich zugreift, singt Zita den Gespensterchor aus dem Fliegenden Holländer:

„Sie trin = ken nicht, sie sin = gen nicht!"

Den Hauptgesprächsstoff bildet dort natürlich, wie überall, das Gehaben, Tun und Treiben des lieben Nebenmenschen. Als ein blutjunger Bekannter ihres Bruders strahlend mit seiner Braut die ihm die Verwandtschaft ausgesucht, Besuch gemacht hatte, sang Zita durch die ganze Wohnung aus Neßlers Trompeter von Säckingen:

„O ich glück = se = li = ger Da = mi = an".

Liest ihre Mutter aus der Zeitung vor, daß sich ein Künstler mit einer Beamtentochter verlobt hat, so heißt es bei Zita aus Rokkos Lied im „Fidelio"

„Wenn sich nichts mit nichts ver = bin = det."

Die oben genannte Kommerzienrätin ist ihr besonderer Liebling. Als sie gerade wieder Abwesende ordentlich durchgehechelt hatte, ließ Zita leise den Ausruf des Fürsten Ottokar aus dem Freischütz hören, der sich eigentlich auf die körperliche Hülle des vom Teufel geholten Jägerburschen Kaspar bezieht:

„Fort! Stürzt das Scheu = sal in die Wolfs = schlucht!"

und setzte bedauernd hinzu, daß selbst die prompte Erfüllung dieses Wunsches wenig nützen würde, da die nahe bei ihrem Wohnort gelegene Örtlichkeit dieses Namens nur eine friedliche Rasensenkung sei.

Einmal versuchte sie sogar die letzten Worte aus Straußens Salome, die dort Herodes von seiner liebenswürdigen Stieftochter singt, brachte aber nur die harmlose Tonfolge heraus:



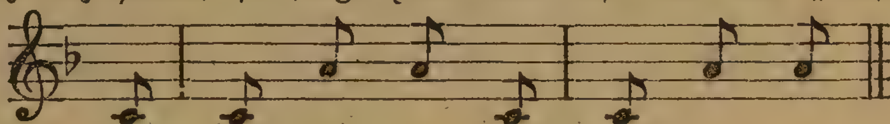
„Man tö = te die = ses Weib!“

Zita behauptet, die richtigen Noten mit dem hohen B auf „tö“ und der ganz unvermuteten Fortsetzung auf „te“ usw. träfe selbst der Sänger des Herodes nicht.

[152] Als die Kommerzienrätin mit einer Tante Zitas ins Tuscheln kam, sang Zita ganz ungeniert aus Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges“ „Heimlich erzählen die Rosen sich duftende Märchen ins Ohr!“



Kommt ein ihr nicht genehmer Herr auf sie zu, um sie zu dem zugesagten Tanz abzuholen, so singt Zita mir leise aus den „Lustigen Weibern“ zu:

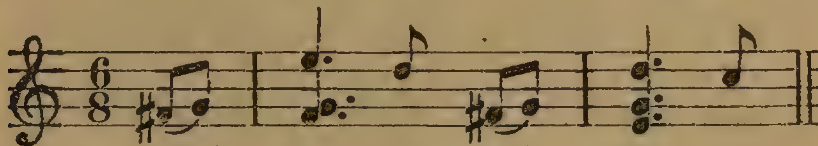


„Wie freu' ich mich, wie freu' ich mich!“

Hat sich jemand durch Liederspenden in der Gesellschaft mißliebig gemacht, so intoniert sie wie der Chor bei der alten Azucena aus dem „Troubadour“



„Trau = rig ist dein Ge = sang!“

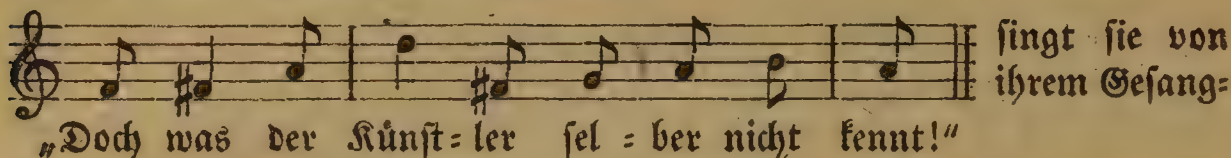


„Mein Hü = on, mein Gat = te!

Die Rettung sie naht!“ sang Zita, als ich sie durch mein zufälliges Erscheinen vom Alleinsein mit einem ausdauernden Verehrer erlöste. Für alles Unechte, wenn es z. B. Mastochsenfleisch, Bordeaux, alter Kognak, heißt, hat sie Erdas und Wotans Wort aus dem Siegfried: „Du bist nicht, was du dich nennst!“

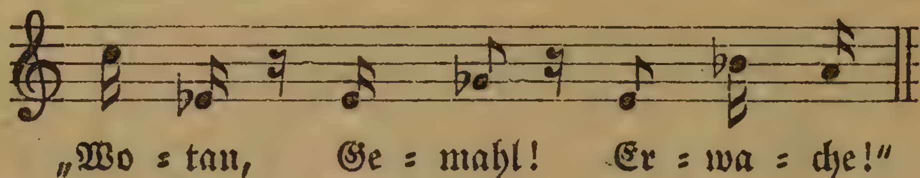
[153] Zahlreiche Stellen zitiert sie wegen ihrer schwierigen rezitativischen Tonfolge lieber ohne Noten, so Wotans „Wo kühn Kräfte sich regen, — da rat ich offen zum Krieg“. Wenn sie ihren Bruder gegen den Onkel aufreizt: („Knechtung durch das Alter, Kampf der Generationen!“) „Wen ich liebe, laß ich für sich gewähren!“ sagt sie dann. — „Mancher

wähnte, weise zu sein, doch was ihm nottat, wußte er nicht"; „Nach eitlen Fernen forschest du" sagt Zita oft ihrem Vater, dem Professor, ebenso mit Alberich: „Ha wie du dräust in trotziger Stärke. Und wie dir's im Busen doch bangt." Oder „Wie dunkel sprichst du aus, Was ich deutlich doch weiß". „Alles, sagt man, sei dir bekannt!" (Wotan zu Erda). Wie Alberich vom Ring: „Wer ihn hat, den sehre die Sorge und wer ihn nicht hat, nage der Neid" sagt Zita von dem flirtenden Mann ihrer Schwägerin.



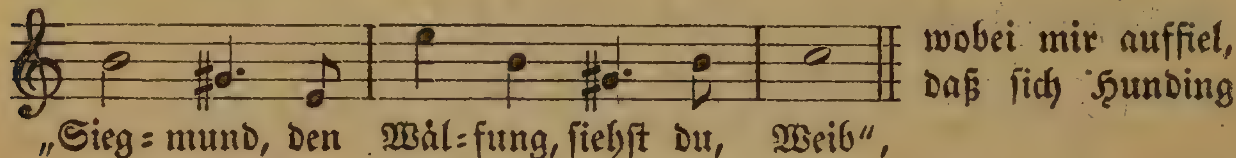
singt sie von ihrem Gesang-lehrer, der nur „theoretisch" unterrichtete.

[154] Wenn der Papa Professor dreimal nacheinander das Gleiche frägt oder bei einer einfachen Erklärung nicht zuhören kann, so ermuntert ihn Zita mit den Worten Frikas aus dem Rheingold:

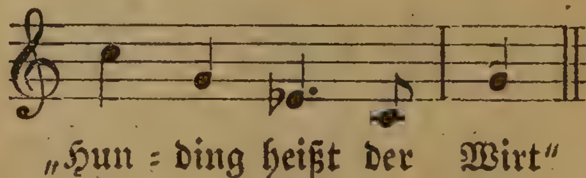


Ihrer oft tadelnden Mutter antwortet sie ganz ungeniert aus der Walküre: „Stets Gewohntes nur magst du verstehn" oder „Nichts lerntest du, wollt ich dich lehren!"

Als der kleine Veilchenfeld Zita bat, ihn ihrer Schwägerin vorzustellen, sang sie:



wobei mir auffiel, daß sich Hunding fast in der gleichen Tonfolge:



dem Siegmund nennt.

[155] Aus dem „Tristan" wird infolge der Schwierigkeit der chromatischen Tonsprache kaum etwas von ihr nachgesungen. Sie spricht daraus bei Gelegenheit: „Dies wundervolle Weib" (von der schlampigen Gräfin V.) „Wohin nun Tristan scheidet, willst du Isold ihm folgen" — „Das, König kann ich Dir nicht sagen", wenn ihr Vater, der Professor frägt, wo das Taschengeld geblieben ist. „Dein Blick, Isolde, blendet auch ihn", wenn die Schwägerin sich über ihren Schwager beklagt. „Faß ich, was sie verschwieg, verschweig ich, was

sie nicht faßt", wenn sie ihrer kleinen Schwester verbietet, aufs Eis zu gehn, um dort den Sohn einer von ihr lieber ferngehaltenen Familie zu treffen. — „Betrug auch hier? Mein die Hälfte", wenn ihr kleiner Bruder eine Portion Eis mit ihr teilt. Ihr nächster Bruder Zito, der Leutnant, will es der Schwester nachtun. Er singt z. B. in Gesellschaft:



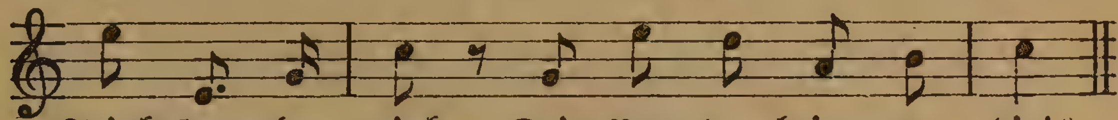
Dir weih ich diese Schale!" (nach der traditionellen Veränderung der Gounodschen Noten,) statt „Gnädiges Fräulein, darf ich mir gestatten?" Und wenn er seinen Schwarm auf der Straße trifft:

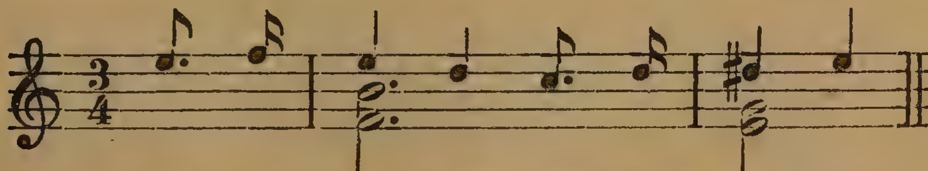


oder gar

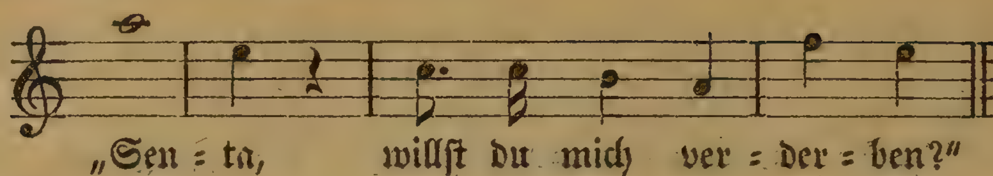


nach Wolframs Worten im 3. Akt des „Tannhäuser". Kameraden kommt er mit den Worten einen Schluck vor: (aus der Götterdämmerung)

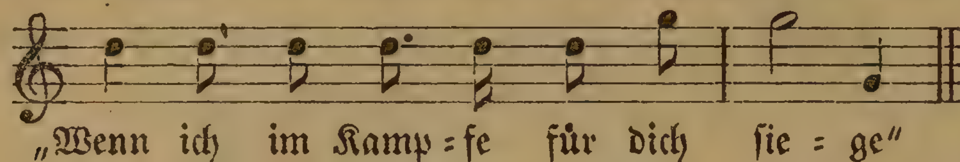




Ich bereitete dir Schmerz!" sang er neulich zu einer älteren Dame, der er beim Tanzen auf den Rock getreten hatte. Und „Laß sehn, ob Meister Sachs zu Haus" redet er das Dienstmädchen seines Majors beim Hervorholen seiner Besuchkarte an. Wenn seine Schwester Zita ihm zu viel auf den Teller legt, fängt Zito auf dem hohen A an:



Neulich erbot er sich, für das verblühte Röschen Müller am Totalisator zu setzen und sang dabei arglos aus dem Lohengrin vor sich hin:



Aber Röschen, die auch ihren Lohengrin kennt, dachte gleich an die Fortsetzung: „Willst Du, daß ich dein Gatte sei?“ und hauchte schmachtend: „Aber, Herr Leutnant!“ Seitdem ist er mit Wagner-Zitaten vorsichtiger.



Zweiter Teil

Wo man Musik macht



I. Der Konzert- und Theaterbesucher.

Wichtige Vorbetrachtung.

Was der Konzert- und Theaterbesucher gewöhnlich halb oder gar nicht weiß, aber wissen könnte, von höchsten und tiefsten Tönen der Stimme —, Instrumenten —, Kontrapunkt —, Musikgeschichte.

[157] Vom Konzert- und Theaterbesucher suchen die neuesten Forschungen auf musik-philosophischer Grundlage zu beweisen, daß die Musik im Subjekt in ihm, dem Hörer, eigentlich Wurzel und Wesen hat. Mit anderen Worten: wir, die Hörer sind es, in welchen die Musik, als subjektive Erscheinung gefaßt, entsteht. Beethovens Erhabenheit, Haydns Wärme, Mozarts Formverklärung, das sind Dinge, von denen wir nicht wissen, was sie an sich sind. Es sind Eindrücke, also Auslösungen der betreffenden Form von Empfänglichkeit. Die eigentliche Sache, um die sich alles dreht, das Kunstwerk als Bewußtseinsvorgang, entsteht also in uns selbst, ist nur, sofern wir künstlerisch hören und empfinden. — Sehr wahr, sofern man in Worten kramen will, sehr gelehrt und ebenso unfruchtbar; denn wenn Haydn, Mozart, Beethoven nicht so geschrieben hätten, säßen wir mit unsrer Psyche, oder was wir sonst alles haben sollen, auf dem Hosenboden und könnten uns zum Beweis für die Entstehung des Kunstwerkes als Bewußtseinsphänomen noch nicht den lieben Augustin pfeifen. Wenn das Bier nicht getrunken wird, so entsteht auch keine Bewußtseins-Erscheinung vom Wohlgeschmack, deshalb hat es aber doch der Brauer so gut gemacht und nicht der Gast.

Wir wollen nun, weniger gescheit, mit ehrlichem Eingeständnis unsrer weitgehendsten Unwürdigkeit und Nullität jenen Großen gegenüber, versuchen, das Bewußtsein des (geistig) kleineren Konzert- und Theaterbesuchers zu „analysieren", wie der gelehrte Ausdruck lautet. Selbst wenn er zu Hause ein Klavier hat, vielleicht auch darauf spielt, weiß er in der Oper, wo keine Tonart auf dem Zettel steht, mit den Namen der Töne oft nicht Bescheid. Trotzdem hat auch der Laie

in der Oper oft z. B. ein gewisses Interesse an den Grenztönen der menschlichen Stimme. Bei den berühmtesten Fällen erklingt freilich nicht immer der richtige im Klavierauszug und in der Partitur stehende Ton, weil die Sänger sich oft das ganze Stück tiefer legen, um eben die gefürchtete hohe Note zu vermeiden. Das „hohe c" auf „Engel meiner Triebe!" im „Tell", in der Stretta des „Troubadour" hat mancher Besucher nie zu hören bekommen. Sicherer ist man in Ensemblesätzen, die kaum je transponiert werden, wenn freilich auch hier die einzelne Note tiefer gelegt werden kann, was „punktieren" heißt. Ausgeschlossen ist dies z. B. bei dem hohen c auf „ein Himmel voller Lust!" im Ständchen des Fischers zu Beginn von „Tell"; beim hohen Sopran-h Gemmys in dem Ensemble: „Erschallet Jubelweisen" ebendort; ebenso hört man stets das tiefe Baß-F im „doch" des Sarastro (s. Finale der „Zauberflöte"), sogar das tiefste Dis im „Barbier von Bagdad", wenn der Alte singt „Du wärest nicht so grob!" Dagegen kommt das dreigestrichene Sopran-f in der ersten und zweiten Arie der Königin der Nacht (Zauberflöte) nicht immer zu Gehör, sie werden oft punktiert, indem der nächsttiefere Akkordton dafür gesungen, das zweite oft durch Transposition vermieden wird. Das dreigestrichene e der Gilda im „Rigoletto", das den hinter der Szene gesungenen Schluß der Arie „Teurer Name!" bildet, kann nicht transponiert werden, bleibt aber sehr oft weg. Wie man die höchsten Bauwerke der Erde nebeneinander abbildet, den Eifelturm friedlich neben dem Kölner Dom und den Pyramiden von Gizeh, so möge hier eine Skizze von den Grenzen des gesungenen Tongebietes folgen.

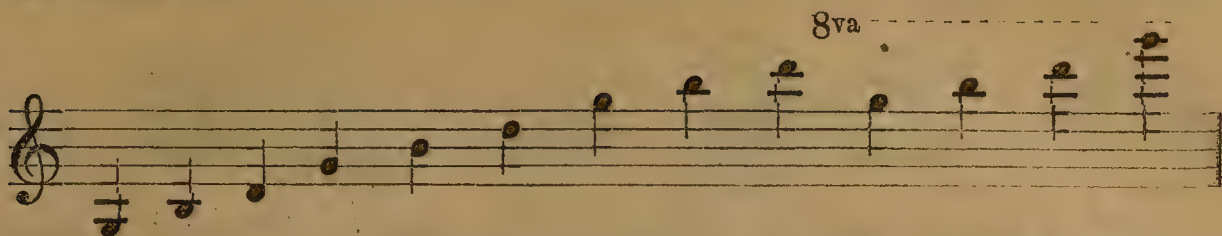
(geschrieben:) ( )

(a) Russischer Chorsänger	(e) von Sarastro eingelegt „In diesen heiligen Hallen" wenn es nicht hinaufgeht!	(f) Sarastro „doch"	Fischer u. Arnold im Tell, Manriko in der Stretta	Lyonel in Weiße Dame, 2. Akt	Chapelou im Postillonslied (D. P. v. Lonjumeau)	Ortrud im Lohengrin	Gemmy im Tell

8va

Brünhilde a. Schluß des Siegfried	Gilda im Rigoletto	Königin der Nacht in den 2 Arien (Zauberflöte)	Zerbinetta in Strauß' Ariadne 1. Fassung	Quietschton von 12jährigem Mädchen; vom Verfasser deutlich gehört und auf Verlangen wiederholt.

Das Kind, die Tochter einer berühmten Sängerin, gab vor Zeugen die Töne an



Daß der oben in der Tabelle angegebene gefürchtete hohe Ton der Ortrud auf „Ra-che" das hohe ais ist, hat mancher gehört; in Dingsda geschah das Furchtbare, daß der Kapellmeister auf die Frage der Altistin, weshalb Wagner denn gerade einen solchen Unglückston für dieses Wort gewählt habe, entgegnete: „Rache ist bekanntlich ein Gericht, das kalt genossen werden muß!"

[158] In der Unterscheidung der Instrumente haben es viele selbst wirklich musikalische Menschen, die eben mehr Sinn für Zeichnung (Melodie, Rhythmus) und Form, als für Farbe haben, nicht über unklarste Vorstellungen hinaus gebracht. Gewisse Motive aber sind nahezu Gemeingut. Jeder weiß, daß die ersten Töne der Oberon-Ouvertüre („Oberons Zauberhorn") *pp* das Waldhorn spielt. Jeder kennt das Volkslied mit den sog. „Horn-Quinten" (durchgehende Quinten)

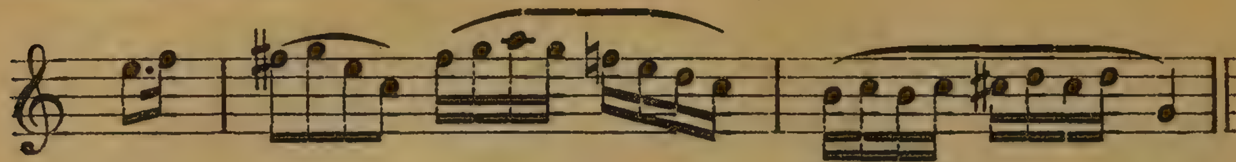


des Waldhorns süßer Klang". Über das Fagott hingegen herrschen oft seltsame Begriffe; mancher weiß von seinem Dasein nur aus dem Spruch „Er bläst Fagott, und wer Fagott bläst, der soll sterben", der aus der undeutlichen Aussprache der Oratorien-Stelle entstanden ist „Er lästert Gott, und wer" usw. In Lortzings „Zar und Zimmermann" unterbricht das Fagott zweimal das Arioso des Bürgermeisters, der dann gewöhnlich an die Rampe tritt und durch die Worte „Ich danke für die freundliche Mitwirkung" die Zuschauer auf den Bläser aufmerksam macht. Auf dem Englischhorn (Alt-Oboe) wird das Schalmeispiel des Hirtenknaben im „Tannhäuser" hervorgebracht, ebenso die traurige Weise des Hirten im „Tristan".

In Mozarts „Zauberflöte" singt Tamino

„Wie stark ist nicht dein Zau - ber - ton!

Weil holde Flöte" usw. — Die Flöte spielt dazu im Orchester ihrem beweglicheren Wesen entsprechend



Die Posaune ist als Instrument des jüngsten Gerichtes bekannt (s. u.). Viele glauben auch, wenn „Posaunenchöre" der Jünglings-Vereine Choral blasen, ein Posaunen-Quartett zu hören, während in Wahrheit oft nur eine einzige, manchmal, wenn kein Zugposaunist da ist, gar keine, neben Flügelhorn, Trompete, Waldhorn, Alt- oder Tenorhorn oder Bariton dabei tätig ist.

[159] Weitaus das besungenste Instrument ist die Trompete. Mit am markigsten singt davon die Tenor-Arie mit Chor aus Händels „Cäcilien-Ode"



„Der Schall der Trom-pe - te, er ruft uns zur Schlacht!"

Auch im Judas Maccabäus singt der Held



„Blast die Trom - pet!"

was freilich im Deutschen mit dem notgedrungen weggelassenen Schluß-e nicht gerade vornehm klingt. Im „Messias" ruft die Trompete zum Jüngsten Gericht; es ist nicht übertrieben geistreich, dazu den Bassisten singen zu lassen: „Sie schallt, die Posaune!" Mozart in seinem „Requiem" läßt bei diesem Anlaß die Posaune ertönen,



während der dazu gesungene Urtext von der Trompete spricht. Die Fortsetzung dieser Posaunenstelle dem — Fagott zu übergeben, wie es oft geschieht, obwohl sie dem Posaunisten leicht fällt, gehört zu den — Ultra-Riesenhinter-Waldeseleien ersten Ranges.

Doch zurück zu unsrer Trompete! Das einfachste Trompetensolo ist das, durch das mächtige Anschwellen nicht eintönige, aber doch eintonige aus der Ouvertüre zu Rienzi [Notenbeispiel] in den Gartenkon-

zerten gewöhnlich mit Bravour-Schwellton bis zum Fortissimo geblasen. Vielleicht die schönste Melodie der Oper ist das Tenor-Solo im Finale

des 1. Aktes

„Doch, hö - ret ihr der Trom - pe - te Ton!"

Der Unteroffizier in Maillarts Operette „Die Dragoner v. Villars" (Das Glöckchen des Eremiten) verherrlicht das Instrument mit der flotten

Polka

„O schmett-re hel - len Klang."

[160] Als Signale und Fanfaren der Solo-Trompete sind allbekannt: Carmen, Signal der gelben Dragoner (in A)

6/8

und der Zapfenstreich (in B)

bis

Aus „Leichte Kavallerie" von Suppé, Anfang der Ouvertüre in A

„Fidelio" (in B)

bis

„Figaro" (Arie des Figaro), in C

3

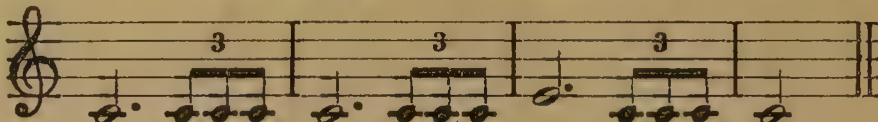
„Prophet" (Krönungsmarsch), in Es

usw.

„Tannhäuser" (in H)



Haydn, 2. Satz der Militär-Sinfonie

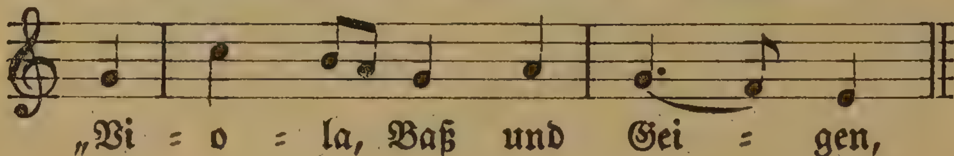


Die langen Heroldstrompeten kennt man aus „Aida", in As



und H, und aus dem preußischen Heroldstrompeten-Marsch (s. d. Lied „do hävve se").
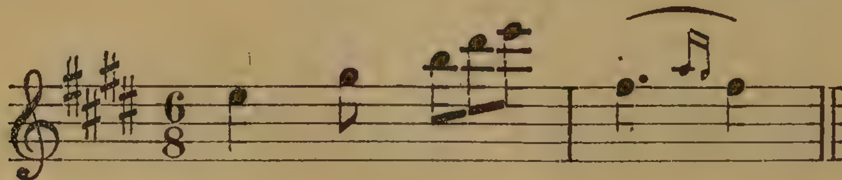
[161] Auch das Studentenlied verherrlicht die Trompete



die müssen alle schweigen vor dem Trompetenschall!"

Die bescheidene **Viola** selbst, im deutschen Bratsche (Armgeige), kennen die meisten nur aus Heines „Wallfahrt nach Kevlaar", „Gar mancher spielt heute die Bratsche" und vielleicht aus dem großen Solo zu Ännchens Arie im „Freischütz": „Einst träumte meiner seligen Base".

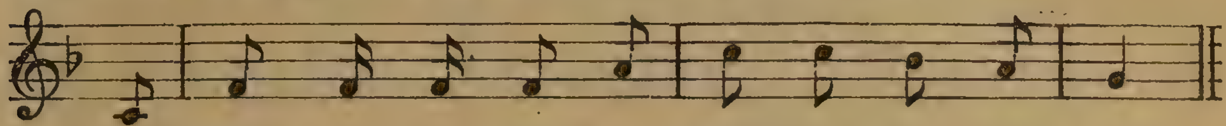
In einer mit prächtigem **Violinen**-Vorspiel eingeleiteten Arie aus der Cäcilienode vertont Händel: „Die helle **Geige** singt von Eifersucht und von Verzweiflung". (Sollte der Meister ihre Rolle im Musikdrama vorausgeahnt haben?) Auch in dem berühmten Violin-Solo



aus dem „Nachtlager von Granada" wird niemand das Instrument für ein anderes halten.

Nicht besungen, sondern nur verflucht, und auch dies ohne Noten, wird das **Klavier**, zumal das Pianino. Obwohl der Piano-Zug längst erfunden ist, macht es Wohnungen, Häuser, ja bei offener-Fenster-Zeit ganze Straßenteile unbewohnbar; das Ohr des Gesetzes bleibt in tiefem Schlafe gegen die Nerven- und Arbeitskraft schwer schädigende Klimper-Pest.

[162] Nun noch zu einigen in der Kunstmusik selteneren Instrumenten. Die kleine (Militär-)*Trommel* ist aus dem niedlichen Lied bekannt „Bin der kleine Tambour Veit“, die große aus dem tiefempfundenen Solo Bogumils, Musikgrafen von Krakau im „Bettelstudent“



„Ich schlag in die gro - ße Trom-mel fest hin - ein!“

Endlich kennt man aus der „Zauberflöte“ zwei seltenere Instrumente, die *Papageno-Flöte* meist vom Sänger tonal undeutlich oder unrhythmisch geblasen, und das *Glockenspiel* (Stäbchenklavier) zu der Arie „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich“.

[163] Außer den „Dingen“ selbst, den Tönen, Stimmen, Instrumenten, gibt es nun aber eine Wissenschaft und Kunst, dies alles anzuwenden, wozu eine „Harmonielehre“ oder „Generalbaß“ und, was noch viel schlimmer ist, eine allgemeine Tonsetzkunst gehört, von deren Existenz nicht nur totale Laien, sondern auch die Verfertiger zahlreicher Lieder und Musikdramen, ja sogar sinfonischer Dichtungen für großes Orchester mit stillem Grausen hier und da bloß reden hören. Besonders bei dem Worte Kontrapunkt, das sich schlangengleich drohend um die geistige Grundlage der auf dem Klavier zusammengefundenen Akkorde der Liebhaberkomponisten windet, empfinden sie einen leisen Schauer wie vor einem höheren Richterstuhl, einem zwar nicht ungeschriebenen, aber doch ungelesenen Gesetzbuch.

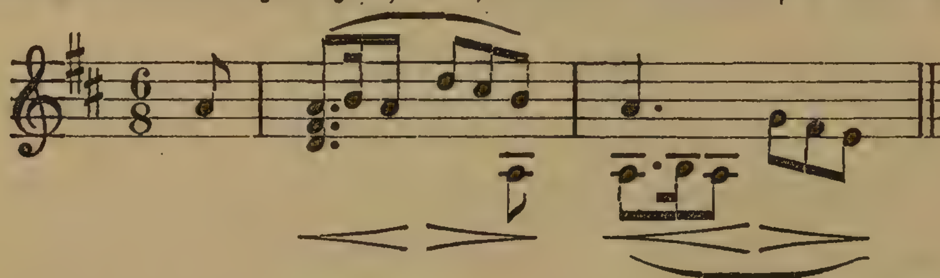
Der *Generalbaß*, wie man die Akkordlehre früher nannte, wird nicht selten von Laien mit dem Kontrabaß verwechselt (von Musikkritikern wohl meist nur in kleineren Städten), und dieser wieder mit dem Kontrapunkt, wie im weiteren die gesamte Wissenschaft und Kunst des Tonsatzes heißt. Verwechslungen mit dem Kompaß sind bei Leuten, die *deutsch* schreiben können, ebenso bei deutschen Schriftstellern (was durchaus nicht dasselbe ist), ausgeschlossen. Über die Bedeutung von „Kontrapunkt“ im engeren Sinn herrscht Dunkelheit selbst bei manchen öffentlichen Vertretern der Tonkunst. So schlimm, wie manche mit Grausen ahnen, ist er nicht. Er entsteht, sobald zwei selbständige Melodien *zugleich* erklingen, die natürlich zusammenpassen müssen. Durch

Harmonie gedeckt, verliert er all seine Schrecken. Mancher hat schon nach der Mazurka getanzt mit der melodischen „Mittelstimme"



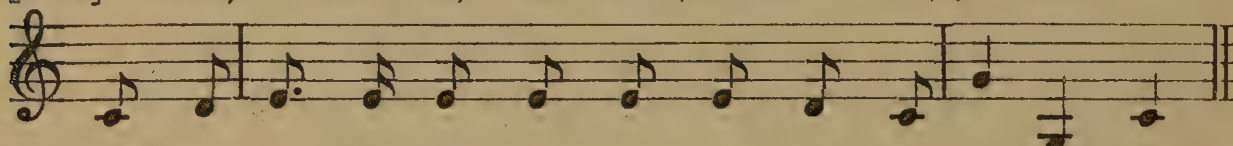
ohne im mindesten zu merken, daß er mit einem Tanzbein im „freien" Kontrapunkte stak.

Auch der technische Ausdruck „Nachahmung", der in der älteren Musik eine Hauptrolle spielt, klingt furchtbar gelehrt. Aber man braucht nur mit Verstand eine Stelle aus Nesvadbas „Loreley-Paraphrase" in irgend einem Gartenkonzert zu hören, damit er einem für immer klar ist:



Natürlich tritt die Nachahmung nur bei gleichem Vortrag beider Stellen ohrenfällig hervor.

[164] Mancher kennt wohl das unterhaltende Gesellschaftslied



worin eine Stimme beginnt und, durch den Hinzutritt von einer nach der andern eine Anzahl bekannter Melodien zugleich gesungen werden. Den Höhepunkt kann man in „Partitur" darstellen:

„Von der Al - pe tönt das Horn"

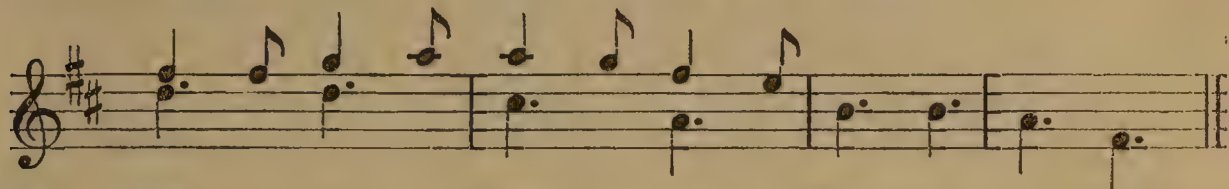
„O du lie - ber Au - gu - stin!"

(Freischütz-Walzer)

usf.

Von diesem rohesten Kontrapunkt bis zu dem aus der „Neunten“ führt eine Stufenleiter; man darf das „polyphone“ Vorstellen des Anfängers nicht gleich mit schwersten Fugen von Bach oder musikalisch-rhythmisch sinnlosen hölzernen Beispielen aus Richters und Jadassohns Lehrbüchern beschweren. Den erwähnten Kontrapunkt Beethovens:

Sopr.: „Freu-de schö-ner Göt-ter-fun-ken!“ usw.



Alt: „Seid um-schlun-gen! Mil-li-o-nen!“

kann man natürlich auch umkehren, d. h. die Oberstimme eine Oktave tiefer, unter die zweite Stimme, legen:

Alt: „Seid um-schlun-gen“

Tenor: „Freu-de schö-ner Göt-ter-fun-ken.“

Der Name „doppelter Kontrapunkt“ für den umkehrbaren bleibt manchem, darunter sogar vielen guten Kapellmeistern noch viel unheimlicher, als der des einfachen. Sie bedenken nicht, daß ja jede richtige Akkordfolge, genau wie der einzelne Akkord „umgekehrt“, d. h. mit veränderter Höhenfolge der Intervalle wiederholt werden kann, ohne seine Natur zu ändern. Folglich auch jede melodische Folge, wenn sie zweistimmig gut gesetzt ist, da ja jede nur aus Akkordnoten und durchgehenden Noten besteht, z. B.

[165] Endlich zum Unentbehrlichsten aus e r Gruppierung der geschichtlichen Daten, von denen oft selbst erfolgr ste Musiker nur die blasseste Vorstellung haben.

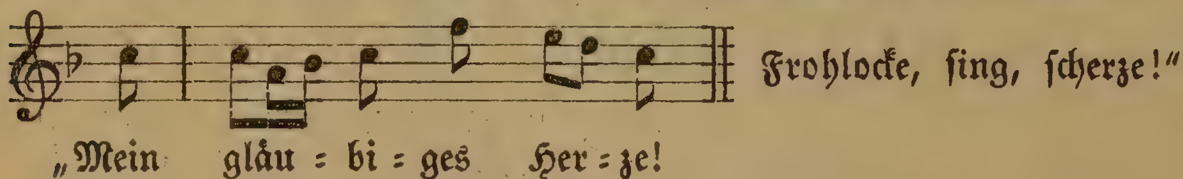
Die richtige Anwendung der Zahl 9 genügt, um eine gewisse Ahnung von der neueren Musikgeschichte zu bekommen. Neun Jahre vor der Jahrhundertwende 1800, also 1791, stirbt Mozart, neun Jahre nach ihr, also 1809, Haydn. Gleichsam als Ersatz Mozarts wird Meyerbeer geboren, der 1864 stirbt und als dessen Nachfolger (Nachfolger auch als kgl. preuß. Generalmusikdirektor in Berlin) Richard Strauß. Zum Ersatz des verlorenen Haydn bringt die Natur 1809 Mendelssohn hervor. Haydn starb also 1809, 18 Jahre nach Mozart. Und Beethoven wieder 18 Jahre nach Haydn, 1827. In Wagners Leben spielte die Unglückszahl 13 die Hauptrolle. 1813 kam er in das Jammertal aller Genies, und wurde 70 Jahre, starb also 1883. Es war die fruchtbarste aller Zeiten in der Hervorbringung musikalischer Genies: 1809, wie gesagt, Mendelssohn, 1810 Schumann und Chopin, 1811 Liszt, 1812 vacat, 1813 Verdi und Wagner. Später kam eine Zeit, wo die Sache langsamer ging.
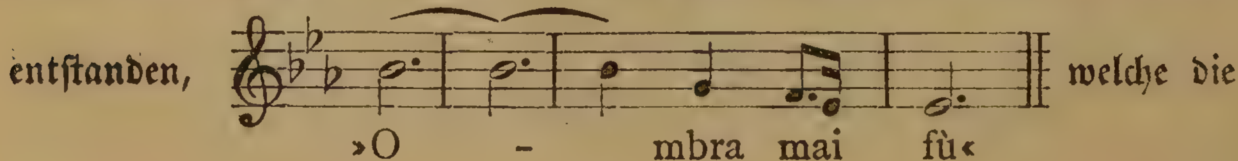


Das Oratorium und andere Konzerte.

[166] Hier beschäftigt uns zunächst eine Frage den Durchschnittsbesucher ohne besondere Vorbildung betreffend: was ist von den Großmeistern der ernsten Kunst wirklich volkstümlich (s. a. u. „Familie").

Von denen der geistlichen Musik, Bach und Händel, wird nicht allzuviel nachgesungen. Von ersterem allenfalls die köstliche Arie aus der Pfingst-Kantate, so recht für Stimme und Ausdruck einer „Naiven", in der Praxis also für feinere Opern-Soubretten geschrieben, die überhaupt für diese beiden Meister viel Vortragsfähigkeit mitbringen:

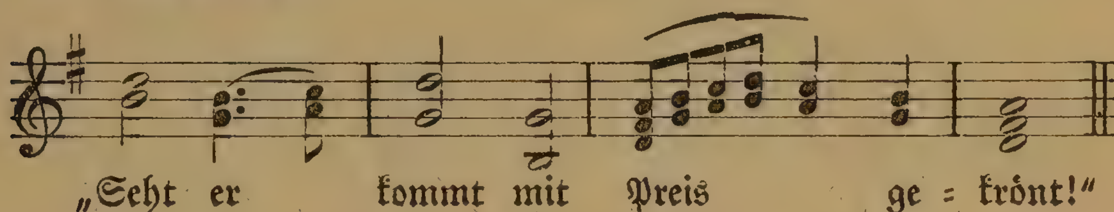


Von Händel kennt jeder „das Largo"; der kursorische „Unterricht" in der „Musikgeschichte" besteht, was Händel betrifft, an manchen Musikschulen darin, daß zwei kleinere Schüler auf Violine oder Violoncell und Klavier dieses leicht zu greifende Largo spielen, ohne daß manchmal der vortragende Lehrer mehr davon weiß, als daß es eben „das Largo" von Händel ist. Es ist aus einer Alt-Arie der Oper Xerxes entstanden,

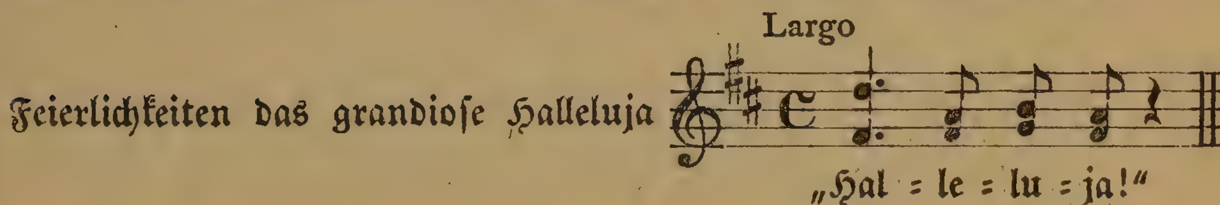


welche die
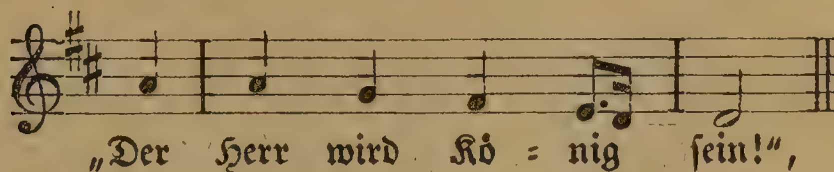
Freude der Königstochter über den Schatten ihrer Lieblingsplatane ausdrückt. Übersetzt wird es, ganz wohlklingend „Warf je ein Blühn —" dann läßt den betreffenden Literaten sein Deutsch vollständig aus. Für Instrumente ist es meist in G gesetzt und besteht aus der reinen Kadenz der Tonart mit einem einzigen nach der Quinte ausweichenden Akkord, also ohne jede zufällige Vorzeichnung, mit Ausnahme eines cis; durch diese Einfachheit und sein langsames Tempo ist es bei manchen kleinen Bade-Kapellen, auch solchen mit „französischer Besetzung" (Klavier, Harmonium und 2—5 Instrumenten) zuweilen das einzige wohlklingende Stück. Ihm zunächst an Volkstümlichkeit, leider auch in England, kommt das Willkomm-Chorlied aus Josua; auch im Judas Maccabäus, der gleichfalls zur Verherrlichung der Rückkehr eines Feldherrn geschrieben ist, wird es gesungen.



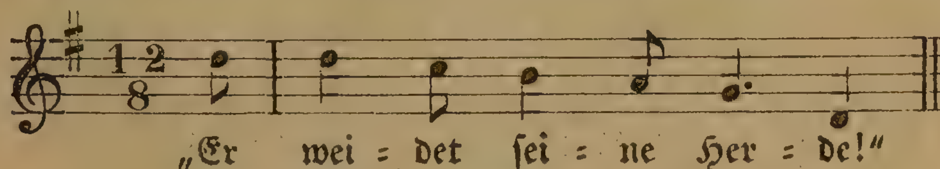
Nimmt man dieses Lied, wie schon mehrfach vorgeschlagen, als deutsche Volkshymne, wegen des englischen Ursprungs von „Heil dir im Siegerkranz", so kommt man insofern vom Regen in die Traufe, als das „Seht er kommt" als englischer Volksgesang bei allen, besonders sportlichen Empfangsfeierlichkeiten eingewurzelt ist. Als Schlußgesang ist bei Feierlichkeiten das grandiose Halleluja



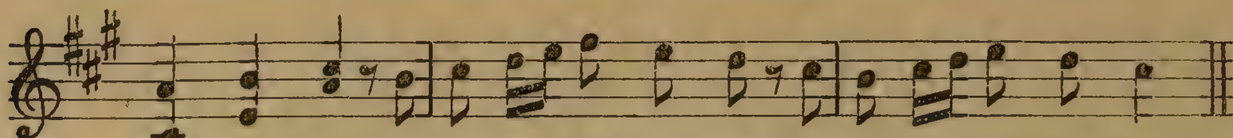
aus dem „Messias" bekannt mit der majestätischen Nebenstelle:



aus dem gleichen Werke vielleicht auch das lieblich leichte Sopran-Arioso

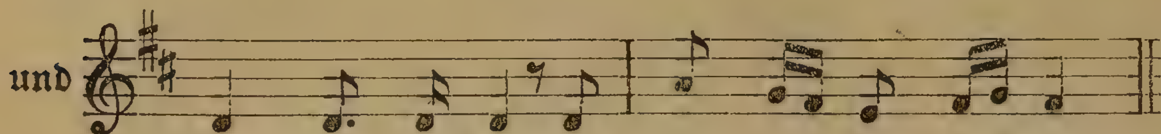


Zwei recht volkstümliche Prachtnummern aus „Judas Maccabäus"



„Heil, heil, heil, Ju-dä-a, glücklich Land, Ju-dä-a glück-lich Land!“

und



„Sin-get dem Herrn und macht sein Lob be-kannt!“

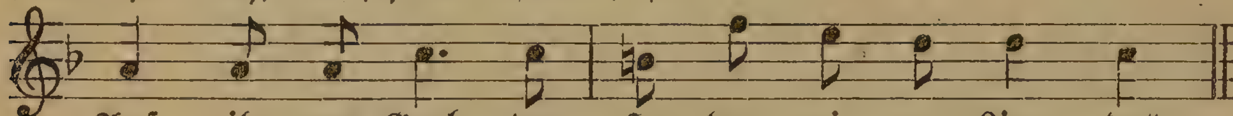
hat leider Friedrich Chrysander in seiner Bearbeitung gestrichen.

[167] Heute entschieden volkstümlicher als Händel ist Felix Mendelssohn, dieses Natur- oder Kultur-Wunder, äußerlich mit Anlage zu Plattfuß, Wollhaar und Lispel-Zunge, klein, innerlich der wärmste, schöpferisch bis zum vollen Nachempfinden echte Germane, ein Virtuose deutscher Volkstümlichkeit. Zu richtigen Volksliedern wurden seine Solo-Quartette



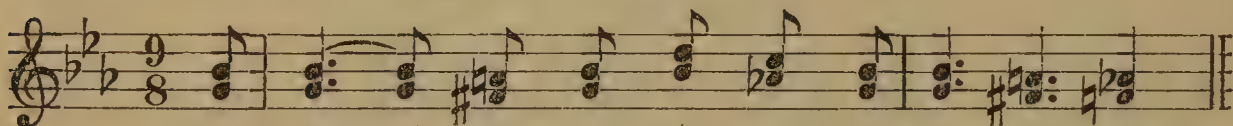
„O Tä-ler weit, o Hö-hen, —“

„Wer hat dich, du schöner Wald“, s. d.



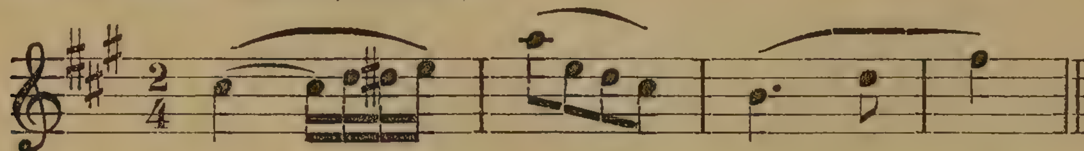
„Auf ih-rem Grab, da ste-het ei-ne Lin-de“,

von seinen Duetten für zwei Frauenstimmen:

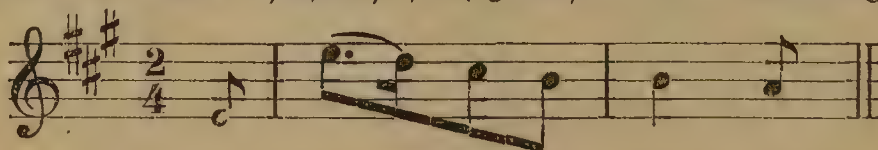


„Ich wollt' mei-ne Lie-be er-göß-se sich“,

von gemütstiefen Berlinern gesungen: „Ich wollt, meine Tante erschösse sich“. Von seinen 48 „Liedern ohne Worte“ für Klavier ist es das allgemein „Frühlingslied“



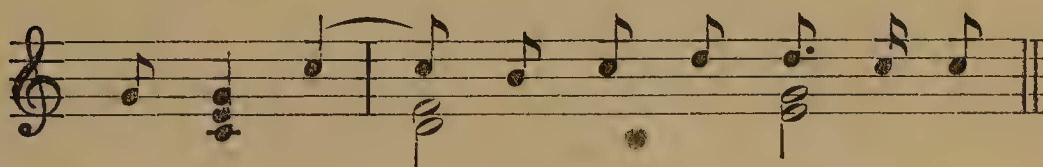
genannte, dann ein im Charakter ganz treuherziges Liebeslied, dem man geschmacklos den etwas christlich selbstgerechten Text unterlegte:

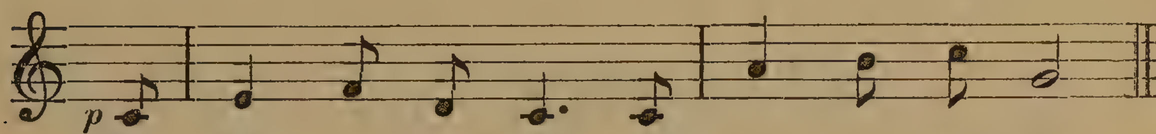


„Es kennt der Herr die Sei-nen“

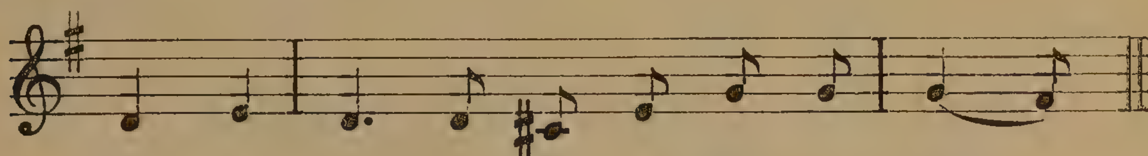
[168] Den Ton schlichter deutscher Frömmigkeit in der Komposition von Bibelworten hat niemand so getroffen wie Mendelssohn. Während Bach nur für die Rezitative seiner Passionen den Text des Evangeliums wählen konnte, für die ariosen Stellen aber auf die schwülstig weiche Leipziger Poesie jener Zeit angewiesen war, setzte Mendelssohn die lyrischen Gesänge seiner Oratorien auf die Lutherübersetzung der schönsten Bibelsprüche. Das vollkommene Anschmiegen der Melodie an den Rhythmus machte sie familiär. Beispiele sind:

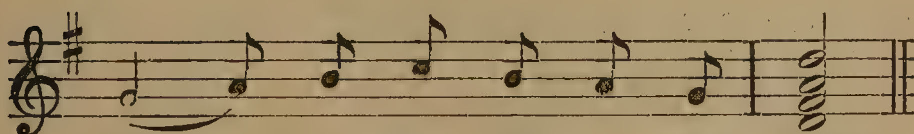






diese drei aus „Elias"





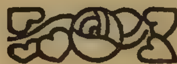
aus „Paulus"



zu den Bergen", („Engel-Terzett" aus „Elias"), und viele andere.

[169] Der volkstümlichste Klassiker aber ist gewiß Carl Maria von Weber. Man zitiert von ihm aus Körners Liederbuch Leyer und Schwert „Du Schwert an meiner Linken", und „Lützows wilde Jagd —" aus „Preziosa" den Chor: „Die Sonn erwacht" und das Lied „Einsam bin ich, nicht alleine", aus „Freischütz" das Gebet: „Leise, leise —" den Chor „Was gleicht wohl auf Erden", die Gebete: „Himmel, nimm des Dankes Zähren" „Und ob die Wolke sie verhülle"; aus „Oberon" „Arabien, mein Heimatland" „Ach Hüon, mein Gatte", endlich sein Schlummerlied: „Schlaf, Herzenssöhnchen" (s. d. a.).

Lediglich unter dem Gesichtspunkt der großen Volkstümlichkeit ist nach oder mit ihm gleich Friedrich Silcher zu nennen, der Autor der Melodien zu „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten —" „Drauß ist alles so prächtig —" „Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an —" „Wie lieblich schallt —" „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang" „Ännchen von Tharau" (s. d. a.). Gemischter und Männerchor, außerdem Sologesang im kleineren Kreise ist Silchers Reich.



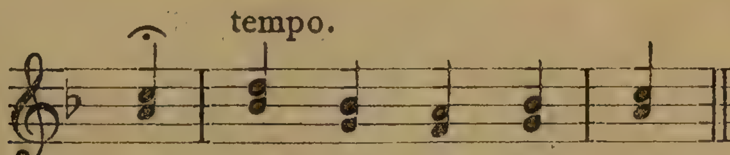


II. Gottesdienst.

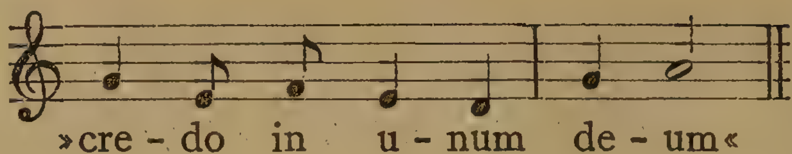
[170] Eine Reihe gewisser musikalischer Vorstellungen empfängt der Mensch, sofern er nicht »à la suite« seiner Konfession steht, sondern an deren Kultus teilnimmt, oder als Schüler gezwungen daran Teil genommen hat. Die katholische Kirche mit ihrem unübersehbaren Reichtum an gottesdienstlicher Musik, vom einfachsten Marienlied für zwei Frauenstimmen, das zu den Maiandachten gesungen wird, bis zu den kunstvollsten vielstimmigen Messen, läßt eben infolge dieses Reichtums nur weniges als allbekannt nachklingen. So den überaus glücklich erfundenen, nur in einem Wort unrichtig betonenden Anfang von Michael Haydns (Salzburg) verbreiteter deutscher Landmesse



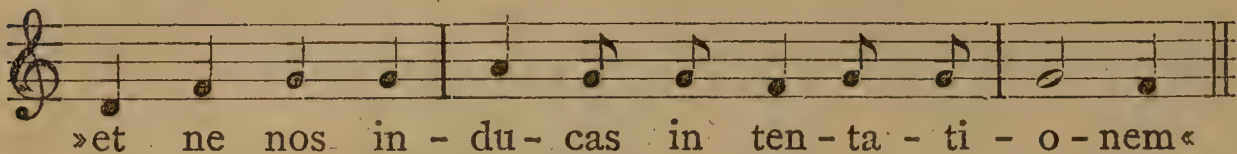
Im Staub die Christenschar", oder die gegen 50mal wiederholte Weise der lieblichen „Lauretanischen Litanei" wie sie in Süddeutschland viel auf dem Lande gesungen wird, nur aus sechs Taktteilen bestehend



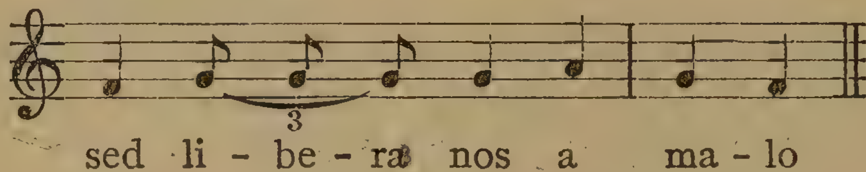
bei mehr Silben des Anfangs langsam psalmodierend (alle Silben auf den ersten Ton:) „Du Mutter aller heiligen Propheten und Patriarchen, bitt' für uns!" Jahrtausende alte Tonfolgen aus vorchristlicher Zeit von denen sich einige sicher jedem einprägen, wie das schwungvolle



oder der Schluß des „Vaterunser“ mit dem kirchentonartlichen (phrygischen) zweiten Ton (modern wäre fis auf »ne«)



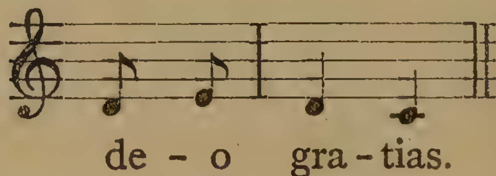
mit dem klar-schönen Schluß:



oder der Schluß des feierlichen Hochamts



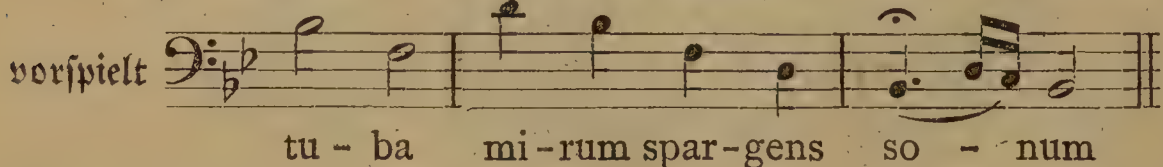
und die melodische Antwort der Gemeinde



Vielleicht bleibt dem Hörer von besonders feierlichen Gelegenheiten der Himmelsgesang des „Benediktus“ aus Beethovens »Missa solemnis« im Gedächtnis



oder das Baß-Solo aus Mozarts Requiem, das die Posaune erst vorspielt



[171] Anders die evangelische Kirche, in der trotz aller Verschiedenheiten in den Gesangbüchern der einzelnen Provinzen und der verschiedenen Bevorzugung einzelner Texte und Melodien eine ganze Reihe der letzteren überall gesungen wird. Einzelne dieser Choralweisen gehen

bis ins griechische und israelitische Altertum, ja vielleicht bis zu den Singweisen zu Psalmen Davids zurück; die meisten aber entstammen jener edelsten Zeit der streng diatonischen Melodiebildung, die in unerschöpflichem Reichtum von Form und Ausdruck gewöhnlich mit den innerhalb einer Oktave liegenden Noten der F-dur-Tonleiter auskam.



wozu höchstens noch das hier eingeklammerte d tritt. Ja, die Rolle, zu der dieser Schatz von melodischem Gehalt berufen scheint, ist noch nicht ausgespielt; gleich jeder Instrumentalmusik, die nicht infolge von äußerer Überkultur und innerer Wurzellosigkeit auf einem toten Geleise bleiben will, wird aller Voraussicht nach auch unsere neudeutsche erst wieder allgemeines Interesse gewinnen, wenn sie sich auf diese völkischen Quellen ihrer verlorenen Kraft besinnt. Wer mit diesen geheiligten alten Motiven in heute leicht ansprechender Form musiziert, würde aus dem deutschen Volkstum heraus und vielleicht auch dafür schaffen. Nicht aber jemand, der uns musikalischen Feinschmeckern Geistreiches in der Verbindung von hochentwickelter Kulturgesinnung und Kompositionstechnik des eigens für die „Meistersinger" geschaffenen Stiles bietet, das zu verstehen wir uns sorgfältig am Schreibtisch und Flügel vorbereiten müssen. Also nicht, wie es Thomas Mann in seinem Aufruf zur Mitgliedschaft des Hans Pfitzner-Vereins meint. Die Entstehung von manchen dieser Gesänge aus echten, durch die Fahrenden verbreiteten deutschen Volksweisen, und ihre Verwandlung in lateinische und deutsche öffentliche Kirchenlieder gehört zu den Vorgängen der „Um-Textung"; diese schließt Erscheinungen ein, die der Mimicry (Schutzfärbung) verwandt sind; d. h. Tiere nehmen infolge photochemischer Vorgänge die Farbe ihrer Umgebung, z. B. des Waldbodens oder Laubes an, wonach sie weniger gesehen und verfolgt werden oder besser verfolgen können. Ebenso verbargen sich unter dem Druck der Kirchenherrschaft des früheren Mittelalters (im späteren leben wir bekanntlich noch) die beliebten Melodien der, mitunter recht deutlichen, verbotenen Liebeslieder unter geistliche Texte. Aus dem „liebsten Buhle mein" wurde „liebstes Jesulein" usw. Umgekehrt verfährt heute die Heilsarmee; hier muß sich der fromme Text, um in roher Umgebung zu wirken, in die Melodie des beliebten Operetten- oder Straßenliedes hüllen. Geschmack spielt dabei keine Rolle, auf die Polkaweise der „Gigerlkönigin" singt man „O senke dich ins Herz hinein, — mein Jesu usw."

Im gottesdienstlichen Choral lernt man das rhythmische Mark dieser Gesänge nicht kennen. Erstens ist schon die Aufzeichnung in

den Gesangbüchern vielfach durch falsche Takteinteilung in der Übertragung der ursprünglich ohne Taktstriche niedergeschriebenen Melodie verdorben. Die Herausgeber hielten sich oft nicht einmal an Bachs Wiedergabe der Notenwerte und Takteinteilung. Dann schließt auch das Mitwirken von Kindern und Alten in der Gemeinde, deren Gesang gerade kirchlich sehr wichtig ist, eine taktlich („agogisch") scharfe Ausführung der Notenvorlage aus. Zur Zeit Luthers wurden die Choräle, deren man nur eine ganz kleine Anzahl im Gehör zu haben brauchte, als „aktuelle" geistige Kampf- und Trutzlieder rhythmisch gesungen, tunlichst durch einen geschulten Vorsängertrupp unterstützt. Heute kann nur die Kunstmusik sie ganz zur Geltung bringen. Bachs harmonisch wundervolle streng vierstimmige Bearbeitungen aber hängen zu schwer an dem Fluß der einstimmigen Melodie, die einzig im einstimmigen Gesang Beweglichkeit und Eigenleben genug behält.

Auch die meist viel späteren altertümlichen Texte dieser Lieder enthalten viel prächtige Gedanken und Gefühle, die sie aber in ihren bis zu 10 und mehr Strophen oft ins Unendliche auswalzen. Durch ihr massenhaftes Auswendiglernen neben anderem für die Kinder schweren Stoff entsteht die vielen Familien nur zu bekannte Konfirmations-Bleichsucht, herbeigeführt durch den Übereifer der Lehrer. Weniger wäre da mehr; eine Auswahl von einzelnen der kostbarsten Strophen, deren Wortlaut das Kind zugleich mit ihrem vollen Sinne in sich aufnehmen könnte, würden ihm gewiß Besseres geben.

[172] Nun bitte langsam voran! Schlage die hier mit den Anfangsnoten bezeichneten Lieder in einem guten Gesangbuch auf und führe dir das oben Gesagte dabei zu Gemüt! Die Reihenfolge ist größtenteils zufällig; nach der geistigen Richtung der Worte sind Choräle bei der Verschiedenheit der auf dieselbe Melodie gesungenen Texte nicht zu ordnen. Die Einteilung nach der beginnenden Note aber (Grundton, Terz oder Quinte) stumpft den Leser zu sehr ab. Das Singen muß in gemessenem Zeitmaß erfolgen; es gibt ein gewisses Allegretto $^4/_4$, welches alle Melodien zunichte macht, ein Lieblingstempo vieler Bierdirigenten mit und ohne Bier.



berühmt dadurch, daß Bach die Melodie in dem großen Eingangschor der Matthäus-Passion „Tochter Zions" zu dem (heute von Knabenstimmen ausgeführten) cantus firmus nahm.



Mel. 1524, Text Luther zugeschrieben.



„Va = let will ich dir ge = ben" Mel. 1614



Mel. v. Herm. Schein, 1628.

„So je = mand spricht, ich lie = be Gott"

Eine der melodischen Perlen:



„Freu dich sehr, o mei = ne See = le"

Mel. 1554

sehr langsam.



„Herr Je = su Christ, dich zu uns wend!"

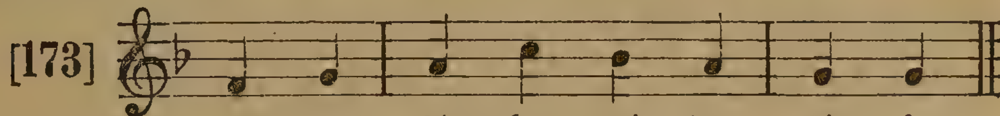
auch: „Das alte Jahr vergangen ist". Motiv v. Wilh. v. Sachsen=Weimar.



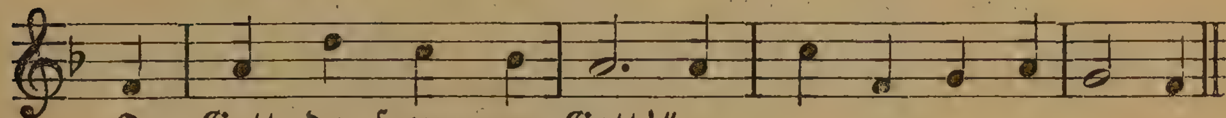
„O daß ich tau = send Zun = gen hät = te"

auch: „O Gott, von dem wir alles haben". Die hinreißende Melodie:

[173]



„O du Lie = be, mei = ner Lie = be"
„Herr, die Er = de ist ge = seg = net."



„O Gott, du from = mer Gott!"
„O Je = su, sü = ßes Licht!"



„Es ist ge = wiß = lich an der Zeit"

auch: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"

(langsam.)



„Al = le Men=schen müs = sen ster = ben"

(„O wie fröhlich, o wie selig",) eine monumental ergreifende Weise!



„Wa = chet auf! ruft uns die Stim = me“,

eine Lieblingsweiſe aller kontrapunktierenden Kirchen= und Orgel=Kom=

poniſten.



„Je = ſus, mei = ne Zu = ver = ſicht“,

harmoniſiert etwa



[174]



„Nun dan = ket al = le Gott“

(v. Joh. Crüger), das in zahlreiche Tonſtücke zu feſtlichen Gelegenheiten überging. Richard Strauß ſchrieb als Knabe kontrapunktiſche Variationen für Streichquartett über das Thema, ohne ſeine evangeliſche Herkunft zu kennen.



„Soll ich mei = nem Gott nicht ſin = gen?“

ein prachtvoller cantus firmus für Fantaſien!

(nicht zu langſam.)



„Dir, dir, Je = ho = va, will ich ſin = gen“

eine begeiſternde Weiſe!



(Moll) „An Waſ = ſer = flüſ = ſen Ba = by = lons“.



„Wie groß iſt des All = mächt'=gen Gü = te“

Adam Hiller zugeſchrieben. Auch im Konzert als Altlied von großer Wirkung.

[175] „Herz = lieb = ster Je = su, was hast du ver=bro=chen?“

Mel. v. Joh. Crüger 1640

„Ein' fe = ste Burg ist un = ser Gott“

Worte und Melodie v. Martin Luther, um 1527. Die ersten beiden Achtelnoten kamen später durch die Praxis des Gemeindegesangs hinein, der sich die schwer zu treffende Terz nach oben durch die eingeschobene Sekunde erleichterte.

„Wie schön leucht't uns der Mor= gen =stern! (Mel. 1598)

„Mei= nen Je = sum laß ich nicht.“

Eine Strophe dieses Chorals beginnt „Lebe, wie du, wenn du stirbst, Wünschen wirst, gelebt zu haben“.

„Ma = che dich, mein Geist, be = reit!“ (Mel. 1655),

ein Melos, das sich blendend zu einer Orchester=Fantasie eignet.

„Schaf=fet, schaf= fet, Men=schen = kin = der!“ Mel. v. J. G. Söhnlein.

[176] „Was mein Gott will, ge= scheh all = zeit!“

Mel. 1529. Worte v. Albrecht Markgraf v. Brandenburg, Kulmbach.

„O Welt, ich muß dich las = sen“

auch: „Nun ruhen alle Wälder" (Paul Gerhard), „Herr, der du mir das Leben" und viele andere Texte. Der älteste bekannte Text „Innsbruck, ich muß dich lassen", Melodie schon vierstimmig bearbeitet von Heinr. Isaak, Hofkapellmeister zu Innsbruck, 1475 mit diesen Worten, in einem Tonsatz, der heute noch ergreifend wirkt.



„Was Gott tut, das ist wohl = ge = tan"

auch: Der Herr ist meine Zuversicht. Mel. 1690.



„Aus mei = nes Her = zens Grun = de"



„Wach auf mein Herz und sin = ge!"

(ursprünglich ohne die Achtelnote, humorvoll angewandt in Lortzings „Wildschütz", wo sich der Schulmeister Bakulus mit diesem Choral „Wach auf!" in den Schlaf singen will.)



„Al = lein Gott in der Höh' sei Ehr'"

auch: „Gott, deine Güte reicht so weit", „Auf Christi Himmelfahrt allein". Mel. 1539, entstanden aus dem Ambrosianischen: et in terra pax".

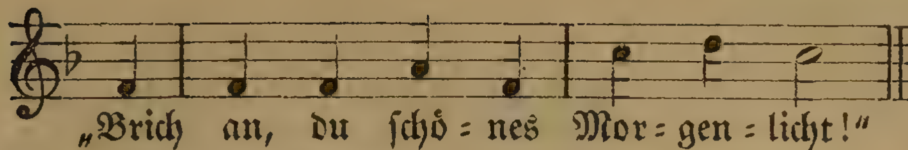


„Herz = lich tut mich ver = lan = gen

nach einem sel'gen End." Urspr.: „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart", Melodie von Hans Leo Haßler, 1601. Bach hat diese seine Lieblingsmelodie in seinen Passionen öfter wundervoll harmonisiert, z. B. zu dem Text „Wenn ich einmal soll scheiden". „O Haupt voll Blut und Wunden" u. a.

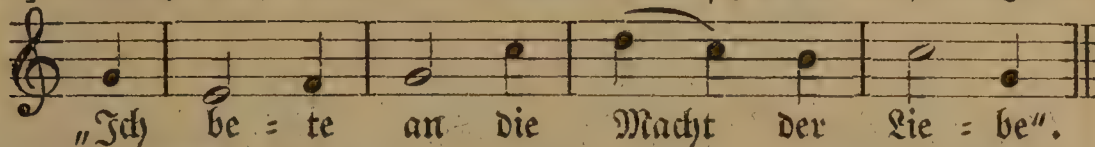


„Er = munt = re dich, mein schwa = cher Geist!" Mel. 1641.



Mel. 1560 v. Nik. Hermann.

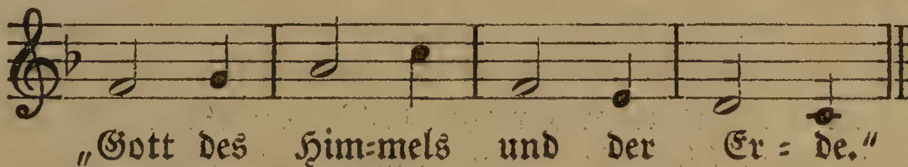
[177] Endlich nach allen diesen Weisen im $^4/_4$=Takt auch einige im $^3/_4$
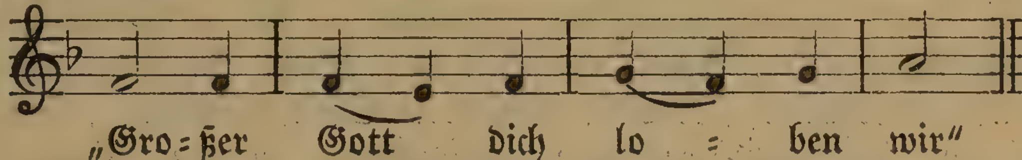


Gedicht v. Gerh. Tersteegen † 1769. Mel. v. Dimitri Bortniansky 1822. Beim Militär als „Harmonische Retraite“ bekannt, gerne in Edur von Blechmusik gespielt, wo es glänzend klingt.



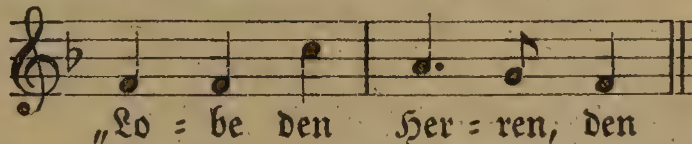
(Moll) „Wer nur den lie = ben Gott läßt wal = ten“ auch „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“. Worte und Melodie v. Georg Neumark 1657.



Worte und Melodie von Heinr. Albert 1642, zu Choral=Fantasien prächtig geeignet.

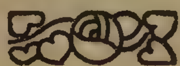


Mel. 1779. Die Übersetzung des alten Ambrosianischen Lobgesanges »te deum laudamus« stammt a. d. 18. Jahrh.



mächtigen König der Ehren!“ Mel. 1665, von Kurmusiken als Morgenchoral bevorzugt.

Der Synagogen=Kult besitzt einen Schatz wunderschöner Tenor=Solo=Gesänge, von denen nur durch Max Bruchs Bearbeitung das „Kol nidrei“ in weitere Kreise gedrungen ist, ohne dort nachgesungen zu werden. Wer je den orthodox=griechisch=katholischen Gottesdienst besuchte, dem ist das harmonisch schöne „Amin“ unvergeßlich.





III. Musikalische Tauf- u. Übernamen im Konzertsaal.

[178] Der gesungene Zitatenschatz der eigentlichen Musikliebhaber oder gar der Musiker selbst fällt außerhalb unseres Rahmens; er ist unübersehbar und bei der Instrumentalmusik ja nicht mit dem Wort verbunden; selbst die gelehrtesten Theoretiker singen instrumentale Melodien auf beliebige Silben wie la-ra, oder in Österreich auf ta-ram, ta-tam und ähnliche („toi-te-toi" gilt für unfein) um nur unzweifelhaft deutlich und bequem die Tonfolge festzustellen, von der sie eben sprechen. Hier handelt es sich mehr um bloße Titel, Beinamen von Kompositionen, die nicht mit ihrem Anfang oder sonst einer Tonfolge daraus gesanglich verbunden werden. Die Tonart ist vielfach sogar dem Musikfreund mangels anderer Bezeichnungen als bedeutungsvoller Name der Werke geläufig geworden. Obgleich er sich nichts Bestimmtes dabei vorstellen kann, kennt er in dieser Weise Mozarts „Gmoll-Sinfonie", Beethoven „Cmoll", Schuberts Cdur, mit der „göttlichen Länge", die ihr Entdecker Robert Schumann an ihr rühmte, des letzteren „Dmoll" (die Vierte) usw. In Bezug auf den Ursprung mancher Beinamen ist zu bemerken, daß einige der größten Biographen wie z. B. Jahn bei Mozart sich gerade um diesen, ihnen unwichtig scheinenden Punkt, zuweilen erstaunlich wenig kümmerten. Sehr viele Übernamen stammen von Liebhabern und beruhen auf ungenauen, zufälligen Eindrücken.

[179] Haydn gab seinen früheren, in Eisenstadt geschriebenen Sinfonien, soweit sie in einem ihrer Sätze Charakterstudien darstellen, selbst Namen: le midi, le matin, le soir, der Philosoph, der Schulmeister Abschiedssinfonie (s. u.), Maria Theresia, Laudon, denen zu Ehren sie komponiert waren. Von den für Paris geschriebenen und dort gedruckten, bezeichnete er mit Namen nur die Jagd-Sinfonie (la chasse). L'oûrs (Bär), la poule (die Henne), la reine (die Königin) sind Verlegerbezeichnungen. Er sebst benannte außerdem noch von den Londoner Werken die Militär-Sinfonie („Military"), mit großer Trommel, Becken und

Triangel und einem hauptsächlich für Blasinstrumente gesetzten Ständchen-artigen Andante, das durch den Zapfenstreich der Trompete unterbrochen wird. Allgemein nennt man den 2. Satz von einer in G dur stehenden das „Andante mit dem Paukenschlag“ weil es die Londoner erst durch acht Takte Pianissimo einschläferte und dann durch einen Fortissimo-Schlag des ganzen Orchesters aufschreckte.
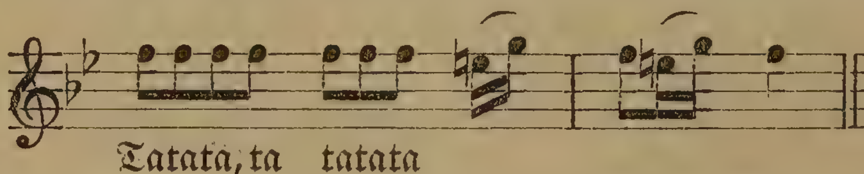
Adagio.

Dagegen heißt die Es-dur „die mit dem Paukenwirbel“ beginnend. Seine ganzen 12 berühmtesten, in London geschrieben, nennt man die Londoner Sinfonien, die für das Oxforder Studenten-Orchester, zum Dank für die Verleihung des Doktortitels durch die dortige Universität geschriebene, Oxford-Sinfonie. Es müssen flotte Holzbläser dabei gewesen sein, denn Flöte, Oboe und Fagott tummeln sich beweglich.

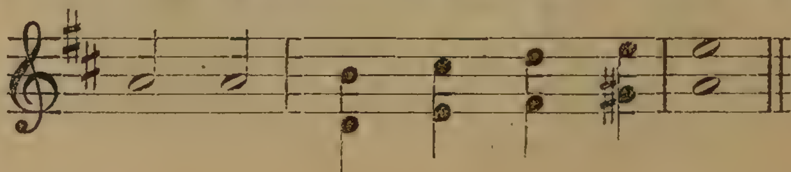
Die „Abschieds-Sinfonie“ in der damals seltenen Tonart Fis moll schrieb Haydn in Eisenstadt, als Fürst Esterhazy das Orchester auflösen wollte. Nach dem üblichen raschen Finale kommt noch ein langsamer Satz, in dem ein Spieler nach dem anderen aufhört, sein Licht auslöscht und sich langsam mit seinem Instrument fortschleicht; zwei einzelne Violinen, die noch einige Takte allein spielen, sind die letzten. Die Aufführung rührte den Fürsten so, daß er seinen Entschluß zurücknahm. Bei einem der (unentgeltlichen) „Loh-Konzerte“ im Park von Sondershausen zu Beginn der Herbstzeit gab man die Sinfonie naturgetreu mit diesem Abschluß; als auch die beiden letzten Musiker fortgingen, sprach ein altes Mütterchen gedankenvoll zu ihrer Umgebung „Ja, ja, die Zwetschgenzeit!“ So legt sich die Menge oft die Einfälle des Genies zurecht.

[180] Von den Sinfonien Mozarts hört man seine letzte, die auch „C dur mit der Schlußfuge“, nach ihrer eigentlichen Bezeichnung aber „Sinfonie C dur Köchels Verzeichnis Nr. 551“, oft „Jupiter-Sinfonie“ nennen, was zur ernst-heiteren Würde, der beiden Ecksätze am ehesten paßt. „Wann und von wem dies geschah“, bekennt selbst der große Mozart-Biograph Otto Jahn nicht zu wissen, wir müssen uns also mit der Tatsache bescheiden. Besonders benannt werden von Mozarts Orchesterwerken noch die „Pariser Sinfonie“ auch französische Sinfonie (K. 297) „Sinfonie ohne Menuett“ (K. 508) in D, die „Trauermusik“ (z. Tode eines Wiener Logenbruders), das „Krönungs-Konzert“ (Klavierkonzert in D, K. 537.)

„Haffner-Musik" heißt eine Serenade (Köchel 249), die Mozart zur Hochzeit der Tochter einer angesehenen Salzburger Familie Haffner setzte, 1776. 1782 schrieb er für dieselbe Familie eine neue Serenade (K. 385), die man unter dem Namen Haffner-Sinfonie kennt. Gleich drei Bezeichnungen hat ein Stück für kleines Orchester: Bauern-Sinfonie, ein musikalischer Spaß, oder die Dorfmusikanten (Köchel 522).
[181] Beethoven hat von den neun Sinfonien selbst genannt: Die dritte »Esdur, sinfonia eroica« (Helden-Sinfonie), im Manuskript »Grande sinfonie«, darunter die Worte „geschrieben auf Bonaparte" nach der Erhebung Napoleons zum Kaiser ausradiert, doch noch erkennbar; die sechste, Fdur, sinfonia pastorale (Ländliche); die neunte, Dmoll, Sinfonie mit Schlußchor über Schillers „Ode an die Freude". Die fünfte, Cmoll, hört man zuweilen „Schicksals-Sinfonie" nennen, was in Ansehung des triumphierenden Finale für das ganze Werk nur Sinn hätte, wenn man an das dichterische Bild der Verklärung eines an sich ernsten Lebensgeschickes durch die Idee, die Verewigung in der eigenen oder der fremden Kunst, denkt. Die Bezeichnung stammt von der Anekdote, Beethoven habe einen, der ihn frug, was die vier Schläge des Anfangs [Notenbeispiel: 2/4, *f*] „bedeuten", geantwortet: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" Bei der (im Gegensatz zu dem Syrup, den ihm Bettina v. Arnim in den Mund legt) großen Schlichtheit seiner Rede klingt jene andere Version viel wahrscheinlicher, er habe ungeduldig über das hartnäckige Suchen einer Erklärung, wo nichts zu erklären ist, endlich auf die vier Noten etwa gesungen: „Laß mich in Ruh!" Von dem wiegenden Allegretto der Achten kennt man die Entstehung aus einem Scherzkanon Beethovens, der das Ticken des damals neu erfundenen Metronomen Mälzls nachahmt



Von den Sinfonien Mendelssohns sind drei mit besonderen Namen, die „italienische" und „schottische", nach landschaftlichen Reise-Eindrücken; die aus seinem Nachlaß gedruckte „Reformations-Sinfonie" behandelt im letzten Satze den Luther-Choral „Ein feste Burg", im ersten Luthers „Amen" (das sog. Dresdener Amen), das auch in Wagners Parsifal vorkommt.



Die Ouvertüre Werk 101, Cdur, heißt wegen ihres Beginnes „Trompeten-Ouvertüre".

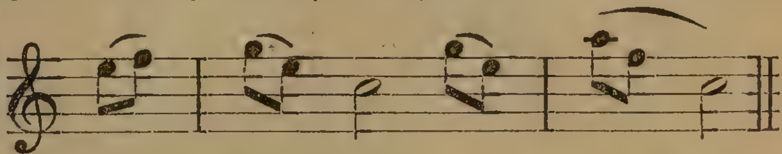
Schumanns erste Sinfonie in B hört man ganz passend „Frühlings-Sinfonie" nennen, wie er sie selbst brieflich bezeichnete. Öffentlich gab er ihr keinen Titel. Die dritte, Esdur, in Düsseldorf geschrieben und aufgeführt nennt man die „Rheinische". Außerdem begegnen uns im Konzertsaal Wald- und Lenore-Sinfonie von Joachim Raff, letztere nach Bürgers Ballade, „Ozean-Sinfonie" von Rubinstein, „Pathetische" (Nr. 5, Hmoll) und „Manfred-Sinfonie" (nach Byrons Drama) von Tschaikowsky, Sinfonia tragica von Draeseke, neuerdings „Alpen-Sinfonie" von Richard Strauß. Ferner „Tragische Ouvertüre" und Akademische Fest-Ouvertüre von Brahms, diese zum Dank für den von der Universität Breslau verliehenen Doktortitel.

[182] In der Kammermusik haben wir bei Mozart: das Stadler-Quintett, für den Klarinettisten Anton Stadler geschrieben, mit Begleitung von Streichquartett, in A (Köchel 581), die „Königs-Quartette" für Friedrich Wilhelm II, eifrigen Cellisten, geschrieben; das viersätzige Werk „Eine kleine Nachtmusik" (K. 525) für mehrfach besetztes Streicherquartett (die Celli durch Baß verstärkt), dann das sog. „Dissonanzenquartett" in C (K. 465), dessen Instrumente nach einander einsetzend, gleich einige auffallend scharfe Intervalle (as-e, d-a) bilden, das „Jagdquartett" (K. 458), Karolinenquartett 465. „Kegelstatt-Trio heißt Mozarts Trio für Klarinette, Viola und Klavier in Es (K. 498), weil es während einer Kegelpartie skizziert sein soll. Übrigens könnten die 9 Noten des beginnenden Hauptmotivs



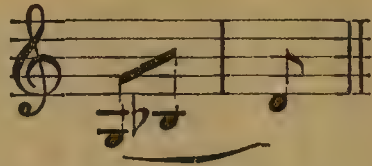
sehr wohl bewußt oder unbewußt auf den nicht selten beobachteten Rhythmus des Umfallens von „allen Neunen" zurückgeführt werden.

Bei Haydn begegnet uns das „Kaiser-Quartett" in Gdur mit den herrlichen Variationen über des Meisters Lied „Gott erhalte Franz den Kaiser!" Nach oberflächlichen Anklängen erhielten Beinamen: das Lerchenquartett, op. 64, Nr. 5 nach der ersten aufsteigenden Violinfigur, und das „Quinten-Quartett" (mit Quinten beginnend) op. 76, Nr. 2; Froschquartett (wegen einer gar nicht auffälligen tiefen Stelle) op. 50, Nr. 6 Ddur. Nach der köstlichen Serenade



heißt op. 3, Nr. 5 in F auch „Serenadenquartett". Dann das Heft „Sonnen-Quartette", bloß nach dem Titelbild der Berliner Ausgabe so genannt. Ein Quartett in Gmoll nennen die einen „Schweine-

Quartett“ wegen einiger harmloser Vorschlagsnoten, die entfernt an das Grunzen erinnern könnten, die andern Reiterquartett wegen einer Galopp-ähnlichen Figur zu Beginn des Finale.



[183] Schubert schrieb das sogenannte „Forellen-Quintett“ mit köstlichen Variationen über sein Lied „Die Forelle“. Bei dieser Gelegenheit sei an andere Tiernamen erinnert, den berühmten „Schweine-Kanon“ für 6 Fagotte, mit dessen Grunzen der preußische Hofkapellmeister Pepusch den Vater des nachmaligen Friedrich des Großen unterhielt; das „Ochsen-Menuett“, für dessen Komposition zu einer Hochzeit der Besteller, ein reicher Fleischermeister, dem Autor, Haydn, ein solches Tier als Geschenk vors Haus führen ließ. (Für einen Ochsen bekäme man heute schon eine große Oper mit 1—2 Konzilen, wie in Pfitzners „Palästrina“ eins vorkommt.) Der „Kuhreigen“ in Rossinis Ouvertüre zur Oper „Tell“; „Spatzen-Messe“ v. Mozart (Cdur Nr. 258) s. a. Henselts zwitschernde „Vöglein“-Etüde op. 2 Nr. 6, die „Vogel-Arie“ aus Haydns Schöpfung usw.

Beethoven überschrieb den letzten Satz des Streichquartetts op. 18 Nr. 6 »la malinconia« (die Melancholie). Das Quartett op. 127 in Esdur hat den Beinamen „Harfenquartett“ wegen einer pizzikato zu spielenden Stelle bald nach Beginn des 1. Satzes. Im Amoll-Quartett op. 132 überschrieb der Meister den langsamen Satz: Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit; im letzten Fdur, op. 135 den 3. Satz: „Der schwergefaßte Entschluß, es muß sein“, was auf eine in sein Konversationsheft eingeschriebene Äußerung seiner alten Haushälterin („Frau Schnaps“) zurückgeht: „Es ist heute Samstag und ich muß wieder Geld haben. Es muß sein“.

[184] Von seinen 30 Klavier-Sonaten hat Beethoven nur ganz wenige selbst mit näheren Bezeichnungen versehen: die beiden op. 27, Esdur und Cismoll, jede als Sonata quasi una fantasia, die op. 13 Cmoll als Sonate pathétique, die op. 81, Esdur als „Les adieux“. (Das Französisch stammt jedenfalls vom ersten Verleger,) auch „Abschieds-Sonate“, wo er sogar das Hauptmotiv des ersten Satzes mit Worten bezeichnet:

Le - be wohl.

Die ganze Sonate wird oft wegen ihres Programmes als Sonate charactéristique bezeichnet. Die op. 28, Ddur nannte der Verleger »pastorale« einzig wegen des ländlich anmutenden, entfernt dudel-

sackähnlichen Anfangs des Finale; die op. 57, F moll, erhielt erst später den Beinamen appassionata, der dann auch auf den gedruckten Titel überging. Die oben erwähnte Cis moll-Sonate wurde auch „Mondschein-Sonate" genannt, seitdem der berüchtigte Berliner Kritiker Rellstab den ersten Satz mit einer Mondnacht auf dem Vierwaldstättersee verglich. Die vermeintliche persönliche Bedeutung für den Meister wurde dadurch erhöht, daß manche in der Gräfin Gulietta Guiccardi, welcher sie zugeeignet ist, die ungenannte Adressatin von seinem Brief „An meine unsterbliche Geliebte" zu erkennen glaubten. Die Sonate op. 53, die „große" C dur, dem Grafen Waldstein gewidmet, heißt allgemein „Waldstein-Sonate", während man bei sämtlichen anderen die Widmungsinhaber nicht zu nennen pflegt. Die Sonate in As op. 26 heißt auch „Trauermarsch"-Sonate, wegen des 3. Satzes. op. 14, Nr. 2, nicht gerade geistreich, „Ehestands"-Sonate, weil man gleichsam zwei mit einander sprechende Stimmen darin zu hören glaubt. Das einzeln erschienene Andante in F

das ursprünglich für die Waldstein-Sonate bestimmt, nannte der Verleger »Andante favori«.

[185] Die als »grande sonate« vom Verleger bezeichnete op. 22, B dur heißt allgemein die „kleine B dur" im Gegensatz zur „großen", op. 106, der für Hammerklavier". Dieser Übername, auch kurzweg „Hammerklavier-Sonate", beansprucht besonderes Interesse. Beethoven, für die zu jener Zeit wieder einmal mit Recht hervorgetretenen Sprachreinigungsbestrebungen eingenommen, hatte an den Verleger der Sonate ein launiges Briefchen gerichtet, das Fremdwort Pianoforte müsse von nun ab auf den Titeln durch das deutsche „Hammerklavier" ersetzt werden, — wohl ein doppelter Witz, da „Klavier", eigentlich französisch clavier, von dem lateinischen clavis, Taste, herkommt. Dieser falsch verstandene Scherz hält bis heute das verbreitete Mißverständnis wach, als sei das Hammerklavier damals eben erst erfunden worden, die Sonate das erste dafür geschriebene Stück, und als hätte man sich bis dahin des Kielflügels (in dem die Saiten mit Federkielen angerissen wurden), oder gar des Spinetts bedient.

Im Nachlaß fand sich das Rondo op. 129, G dur für Klavier, „Die Wut über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice."

[186] Von den Violin-Sonaten heißt die große op. 47 in A, „R. Kreutzer gewidmet", „Kreutzer-Sonate", was nicht von der Münze, auch nicht vom Seewesen oder von dem Opernkomponisten, sondern

von dem französischen Violinisten Rudolph Kreutzer herkommt. Die fünfte in F (op. 24), nennt man wegen des innig bewegten Charakters der Ecksätze häufig als „Frühlings-Sonate", von den Trios das op. 70 Nr. 2, D dur das „Geister-Trio" oder Fledermaus-Trio, einzig des langsamen Satzes wegen, dessen zahlreiche Pianissimostellen etwas unheimlich gespensterhaftes haben.

[187] Nach diesen Ausführungen möge eine allgemeine kleine Nachlese des Bekanntesten wenigstens einen Begriff von der auf diesem Gebiet herrschenden Fülle geben.

Zahllos sind die vom Autor gegebenen Programmmusiknamen aus der früheren Haydn-Zeit, wie „Musikalische Schlittenfahrt", ein Orchesterstück von Vater Leopold Mozart, Dittersdorfs zwölf Sinfonien zu Ovids Metamorphosen usw. Auch Beethoven schrieb „Die Schlacht von Vittoria", ein Tongemälde für Mälzls großes Orchestrion.

Bach hat die sogenannten Brandenburgischen Konzerte für die Kammermusik des Kurfürsten Christian Wilhelm von Brandenburg geschrieben, die 6 „englischen" Suiten für Klavier, wie man sagt auf Bestellung eines Engländers, die 6 „französischen" mit französischen Tanzformen und französischer Eleganz des Stils, eine „Kaffee-Kantate" (Schweigt stille, plaudert nicht) und „Bauern-Kantate" (Mer hahn en neue Oberkeet) humoristisch, die sogenannten „Goldbergschen Variationen" (für das Register-Cembalo), für den Grafen Kayserling geschrieben, das „Italienische Konzert", ein dreisätziges Konzertstück für Klavier allein, aber im damaligen Stil der italienischen Konzerte mit Begleitung von Streichinstrumenten und Cembalo. „Chromatische Fantasie (und Fuge)" nannte Bach selbst ein geistig riesenhaftes Klavierstück in D moll, bei dem die chromatischen (kurz gesagt: die „zufälligen") Vorzeichnungen eine große Rolle spielen; indes sind noch zahllose andere Stücke von Bach, wie z. B. die A moll-Fuge im 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers" durch und durch chromatisch: d. h. beruhen im Wesen nicht auf der gewöhnlichen, siebenstufigen, sondern auf der zwölfstufigen aus lauter Halbtönen bestehenden Tonleiter.

Von Händel ist eine allerliebste Orchester-Suite unter dem Namen: „Wasser- und Feuermusik" bekannt; sie wurde auf einer nächtlichen Lustfahrt auf der Themse als Einleitung zum Feuerwerk gespielt, um den wegen einer Urlaubsüberschreitung des Meisters verstimmten König zu versöhnen.

[188] Auch in der Kirchenmusik begegnen uns Übernamen. So Palästrinas Missa Papae Marcelli 1555, die dritte der drei Messen, die der Meister für die auf dem Konzil von Trient zur Abstellung kirchenkompositorischer Mißbräuche eingesetzte Kommission schrieb. Durch Hans Pfitzners „Palästrina", der Motive daraus benützt, ist heute wieder in weiteren Kreisen von ihr die Rede.

Bachs „Hohe Messe“ ist die H moll-Messe; Beethovens »Missa solemnis« in D sollte zur Einführung seines Schülers, des Erzherzog Rudolf, als Erzbischof in Ölmütz dienen, wurde aber dazu nicht fertig.

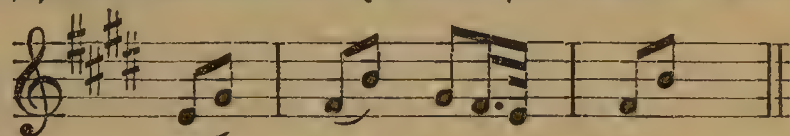
Mozarts C dur-Messe K. 220 wird „Spatzenmesse“ genannt, wegen des dem Tschilpen des Spatzes nicht unähnlichen Beginns der Violinen beim Sanktus



Seine „Krönungsmesse“ zur Krönung einer Marienstatue in Maria-Plein bei Salzburg. E. Grells „Sechzehnstimmige Messe“ (Berlin 1860) für unbegleiteten Chor. Liszts „Graner Messe“ zur Einweihung des Doms zu Gran, 1856 und „Ungarische Krönungsmesse“ 1866.

[189] Von Variationen haben ihren Namen nach dem Thema außer dem genannten Forellenquintett von Schubert, dessen Quartett D moll „Der Tod nnd das Mädchen“, „Wanderer-Fantasie“ für Klavier (Lied „Der Wanderer“, daraus das Thema „Die Sonne dünkt mich hier so kalt“).

Die Blech- oder Grobschmied-Variationen Händels für Klavier über das sehr hübsche Liedthema:



Beethovens „Eroica-V.“ über das Thema des Finale aus der Eroica für Klavier. Noch andere endlich nach dem Widmungsträger, so Beethovens Odescalchi-Variationen, der Prinzessin Odescalchi zugeeignet. Andere Variationen werden abgekürzt nach dem Autor der variierten Melodie benannt, so statt Brahms' „Variationen über ein Thema von Händel“ kurz: Händel-Variationen (f. Klavier). Ebenso: Hiller- und Mozart-Variationen für Orchester von Max Reger, Beethovens 32 „Diabelli-Variationen“ für Klavier über einen Walzer von Diabelli.

[190] Eine Klavier-Fuge Domenico Scarlattis nennt man „Katzenfuge“, weil das Thema mit geradlinig hintereinander liegenden Intervallen allenfalls von einer über die Klaviatur spazierenden Katze herrühren könnte.

Eine meisterhafte leichte Sonate Mozarts in C hat der Verleger als »sonate facile« bezeichnet; die C moll-Sonate, die zufällig zugleich mit der großen C moll-Fantasie herauskam, heißt „Fantasie-Sonate“. Der gute alte Clementi hat eine Klaviersonate, die fast ebenso anfängt wie das Allegro von Mozarts späterer Ouvertüre zur Zauberflöte

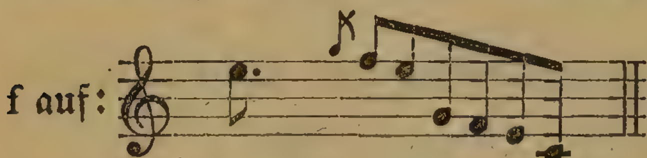
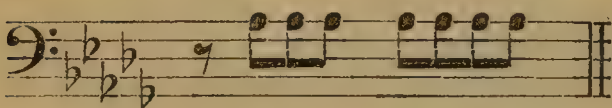
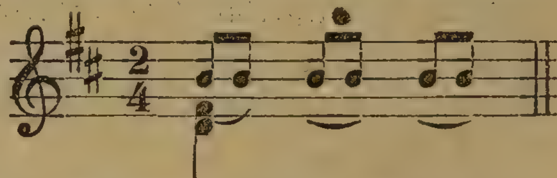


daher „Zauberflöten-Sonate“.

Hummels prächtige „Halleluja-Sonate" in Es heißt so, weil der erste Satz in Ganznoten die Halleluja-Intonation  bringt.

Von **Brahms** Violin-Sonaten heißt op. 100 „Meistersinger-" oder „Preislied-Sonate", weil die ersten Takte an diese Melodie erinnern, die in G „Regenlied-S.", weil das Thema des Finale dem „Regenlied" des Meisters entlehnt ist.

Chopins Des dur-Walzer (op. 64, Nr. 1) heißt „Minuten-Walzer", weil er bei raschem Abspielen etwa eine Minute braucht. Die Polonäse op. 53 in As „Oktaven-Polonäse" wegen der berühmten gehämmerten Baßfigur, bei der schon manche Saite platzte.

[191] Der „Etüde auf falschen Noten" von Rubinstein würde heute das dissonanzengewohnte Ohr längst nicht mehr diesen Beinamen geben. Das Thema fällt nur durch ein in den C dur-Akkord mit der Linken hineingeworfenes dis und das in diesen Akkord statt e eingeschobene f auf:  Ferner: Obertasten-Etüde von Chopin (in Ges op. 25 Nr. 9); desselben Meisters Regentropfen-Präludium  (op. 28, Nr. 15) in Des, ein Name, der von der falschen Annahme ausgeht, dieses Präludium sei in jenem Kloster auf der Insel Majorka geschrieben, wo in Chopins Arbeitszimmer der Regen durch das Dach tropfte. Aber auch das sechste, H moll 

hört man ebenso nennen; hier ist die Ähnlichkeit noch zwingender. Abgesehen von noch anderen Lesarten über die Entstehung des erstgenannten auf Majorka, soll Chopin das Stück viel früher schon aus Warschau nach Paris mitgebracht haben. Von Liszt gibt es: „Erster Mephisto-Walzer" (Tanz in der Dorfschenke) aus Lenaus Faust, und „Zweiter Mephisto-Walzer", beide für Orchester, auch für Klavier; zwei Konzert-Etüden Waldesrauschen und Gnomenreigen; „Vogelrede" des heil. Franz v. Paula f. Klavier.

[192] Auch einige Virtuosenstücken für Violine haben bekannte Beinamen. Hexen-Variationen (»le streghe«, die Hexen) heißen Variationen über ein Thema aus Süßmayers Ballett Benevents Hochzeit, von

Paganini; der „Teufelstriller“, eine unbändig lange Trillerkette, kommt in einer nachgelassenen Sonate Tartinis vor.

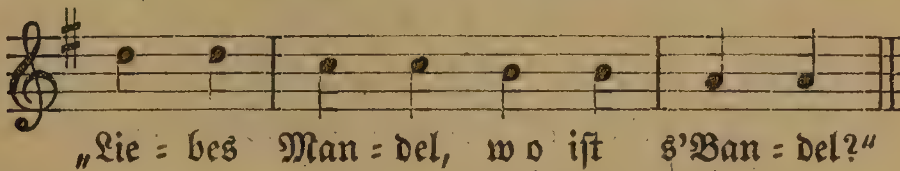
[193] Von Gesangstücken endlich ist anzumerken: Im „Don Juan“ die Register-Arie Leporellos „Schöne Donna, dieses kleine Register“, die Buchbinder-Arie „Ein Band (betont: Einband) der Freundschaft“ Brief-Arie „Ich grausam?“, weil Oktavio, an den die lange Arie gerichtet ist, als Tenor nicht so lange stumm stehen will und daher Anna meist mit einem Brief in der Hand kommt, aus dem sie obige zwei Worte abliest. — Masken-Terzett heißt der Gesang der drei Verlarvten Donna Anna, Elvira, Don Oktavio, vor Don Juans Villa.

Aus Figaro: Schreib-Duett, in dem die Gräfin Susannen ein Billet diktiert; der letzteren Garten-Arie „Endlich naht sich die Stunde“, die im Park gesungen wird.

In Meyerbeers „Robert der Teufel“ die Gnaden-Arie der Isabella mit der Stretta: „Gnade“. Ferner Glocken-Arie (mit Glocken begleitet) aus Lackme von Delibes. Eine Glöckchen-Arie besitzt auch das im italienischen Verfallsstil geschriebenen Arioso eines Unbekannten, das unglaublicher Weise als Bachsche Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ fungiert.

Von „Rache-Arien“ sind die bekanntesten die des Pizarro aus Fidelio „Ha, welch ein Augenblick!“ und der Königin der Nacht in der Zauberflöte: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen.“ (Die sollte lieber selber kochen, als gegen den guten Sarastro zu konspirieren.)

Bierbrauer-Arie heißt in München — selbst bei getreuesten Wagnerianern — das große Solo Tristans im 3. Akt mit den Worten: „Furchtbarer Trank! — Verflucht, wer dich gebraut!“ Das „Bandel-Terzett“ von Mozart ist der Niederschlag einer erlebten häuslichen Szene, für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung von Streichquintett gesetzt:



[194] Überschriften von kleineren Klavierstücken (später: Salonstücke genannt) begegnen uns in zahlloser Menge. Schon der Franzose Couperin († 1698) war Meister in solcher Charakterisierungskunst; seine Charakterstücke haben wirklichen Kunstwert, ebenso die für ihre Zeit vortrefflichen „Biblischen Sonaten“ Kuhnaus († 1722), die Szenen aus der hl. Schrift darstellten. Später, namentlich durch den in Paris lebenden deutschen Henri Herz († 1888) kam die Zeit der Verflachung, wimmelten die manchmal ganz hübschen und zierlichen,

meist aber nichtssagenden Klavierstückchen, wie „Kindes Gebet“, Perlenregen, Goldfischchen usw. Nach dieser Verfallzeit brachten neuen Geist in diesen Zweig der Klavierkomposition Schumann, Jensen und im großen Stil Liszt. Ersterer auch im kleinsten Rahmen in seinen „Kinderstücken“ und „Jugend-Album“. Das hinderte natürlich nicht, daß auch das inhaltlose Zeug fortblühte und bis heute massenhaft gekauft wird.

Wie bei alten nordischen Völkern, nicht nur die Menschen, sondern auch ihre Rüstgegenstände, z. B. hervorragende Schwerter, ihre Namen hatten, so gab man in neuerer Zeit solche den einzelnen musikalischen Motiven, und wenn sie nur zwei Töne hatten. Die Wagnerianer und später die Straußianer haben durch ihre Motivbenennungen ein ganzes Heer von Bezeichnungen, ja eigentlich richtiger Rufnamen auch für einzelne Tonfolgen auf die Beine gebracht. Besonders sattelfeste zählen allein in der Götterdämmerung etwa 150 solcher, in Straußens Sinfonischen Dichtungen schon unzählige auf. Die letzteren anzuführen ist unmöglich.

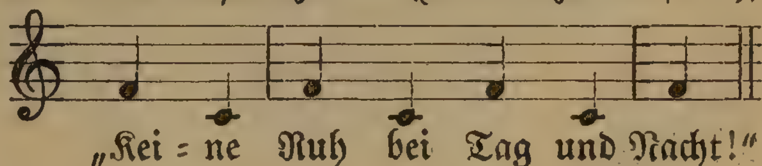


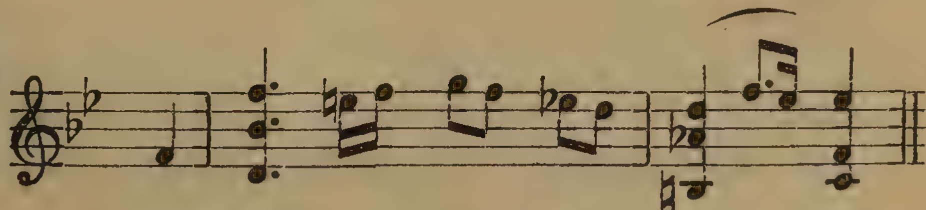


IV. Die Oper.

[195] Die fürchterliche Übergescheitheit der Modernen will selbst aus der erfreuendsten, versöhnendsten Kunstform, die alles, auch das Härteste, mit dem angenehmen Element der Melodik durchtränkt — eine akademisch-kulturbewußte belehrende Demonstration ästhetischer Theorien machen. Gott sei Dank, daß ihr das noch nicht überall gelingt und solche, die es brauchen, noch die Wonne einer richtiggehenden Oper da und dort durch ausreichend geschulte musikalische und szenische Faktoren genießen können. Furchtbaren Unsinn haben uns gelehrte Kunstphilosophen vorgeredet über die Bedenklichkeit gerade dieser Kunstform, weil der Mensch „in Wirklichkeit nicht singe!" O heilige Einfalt, ist denn nicht jede Kunst, von den Feuersteinritzereien der Naturvölker an, an irgend ein Mittel gebunden, das eben Kunst und nicht mehr Natur ist? Nach solchen gedankenlosen Denkertheorien wären unbedenklich dann nur die durch Uhrwerk beweglichen mit wirklichen Stoffen usw. angezogenen Wachsplastiken der Jahrmarktbuden, der sterbende Zuave, das schlafende Dornröschen usw. Wir machen es wie Heinrich Heine mit seinem Schätzchen, wir gehn Sonntags, eventuell auch unter der Woche, ins Theater, in die Oper, Kindchen!

Da sie doch in erster Linie Menschendarstellung ist, mit den Mitteln der Musik, beginnen wir auch hier mit dem größten Psychologen, Mozart. Aus seinem Don Juan zitiert man außer den Dialog-Stellen „Wer ist tot, Sie oder der Alte?" (Leporello zu Don Juan) — „Sonst fühlst du keine Schmerzen?" (Zerline zu Masetto),

Leporellos Eingangslied: 

(z. B. wo Kinder sind). Das wundervolle Masken-Terzett: 

manchmal schon für den Besuch eines „lieben" Verwandten; Masettos

„Hab's ver = stan = den! Ja, mein Herr!"

das zu unzähligen Anlässen paßt;

Don Juans einschmeichelndes

Flöte.

„Lie = ber Freund Ma = set = to!"

Leporellos:

„Doch wo = zu die vie = len Wor = te,

kennt ihn selbst ja ganz genau!"

Zerlines:

„Schmä = le, to = be, lie = ber Jun = ge

(batti, batti o bel Masetto) mit seiner entwaffnenden Echtheit der besten Haltung einer mit Recht zur Rede gestellten Frau.

Auch aus der Zauberflöte wird manches zitiert. Zur Abwehr entgegengesetzter Ansichten eignet sich trefflich Sarastros:

„Wen sol = che Leh = ren nicht er = freun,

der ist nicht wert ein Mensch zu sein!" was recht gut zum Wahlspruch manches Professors passen würde. Die Chorstelle der „Unsichtbaren"

„So = bald dich führt der Freund=schaft Hand!";

Taminos:

(Urtext Viertel.)

„Der Weise prüft und ach=tet nicht, was der ge=mei=ne Pö=bel spricht."

leider meist abgeschwächt: „Was um ihn her die Menge spricht".

Sarastros: „Ihr wer= det froh Euch wie = der = sehn!“ Terzett der drei Damen:

„Wie, wie wie? Hier an die = sem Schreckens = ort?!

(z. B. wenn sich zwei ganz echte Wagnerianer am Abend, wo Tristan gegeben wird, in der „Dollarprinzessin“ oder „Rose von Stambul“ treffen).

[196] Nehmen wir eine andere Lieblingsoper aus der großen Menge vor. Im Freischütz spielen die meisten erfundenen Theater=Anekdoten; vielleicht gibt man einmal als Karnevals=Spaß eine Sonder=Vorstellung, in der sie alle verwirklicht werden, wo der erste Schuß von Max nicht losgeht, der boshafte Inspizient aber statt des Adlers einen Hasen herunterwirft, wo Max den „Sechzehnender“ des Einbläsers nicht versteht, Agathe mitteilt, er habe in der Dämmerung sechzehn Enten geschossen, und sie darauf ihrer Rolle gemäß frägt: „Wo liegt der Hirsch?“ In der Wolfschlucht bleibt die von hinten statt von vorne feuerspeiende Wildsau stecken, und Kaspar frägt: Guten Abend, Frau Direktor, wo gehn Sie denn so spät noch hin? Und das Echo seines mit kräftigem Baß ausgerufenen „Fünf!“ beim Kugelgießen ertönt hoch und zaghaft im reinsten Dresdnerisch als „Fin=fä!“ Natürlich „zieht“ auch er falsch aus dem Souffleurkasten und nimmt zum Gießen „das linke Auge eines Wiedehopfes, das rechte ist Luxus!“ statt „das rechte eines Luchses!“ Auch literarische Vereine, die Shakespeare oder Sophokles verulken, seien auf diesen Gedanken aufmerksam gemacht.

Aus dem Freischütz ist sehr verwendbar das Motiv des Eingangschors (z. B. wenn man trotz des Windes seine Zigarre in Brand gesetzt hat).

„Vik = to = ria, Vik = to = ria, Vik = to = ria!

und Maxens banges „O die = se Son = ne!“

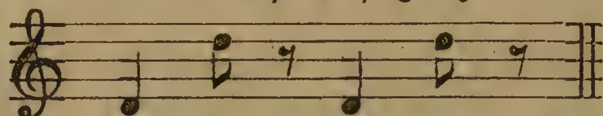
Das Allegro aus Ännchens zweiter Arie:

„Trü = be Au = gen, Lieb = chen tau = gen,

einem holden Bräutchen nicht" — zitabler ist der Text des 2. Verses:

„Schon entzündet sind die Kerzen". —
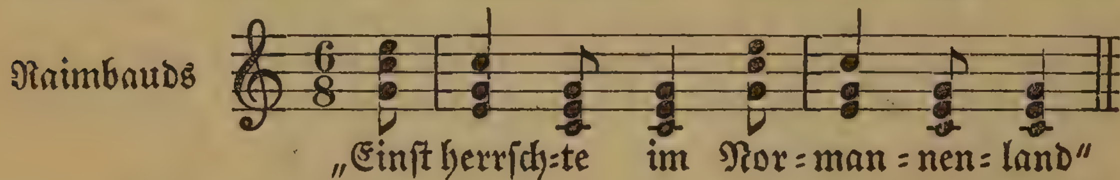
Von Wagnerianern wird dieses Stück ganz irrig als Beweis für Webers schlechte Betonung angeführt. Die hohe Note aber auf dem leichten Taktteil braucht durchaus nicht den Akzent zu geben. Denselben Irrtum wurde Hanslick sein Leben lang nicht los. Sogar ein Sprung in die obere Oktave macht sich ganz natürlich:



Auch Maxens „Schwach war ich, doch kein Bösewicht!" wird oft in Bezug auf den Autor eines Musik- oder Theaterstücks zitiert; ebenso die vielseitig anwendbare Chorstelle:



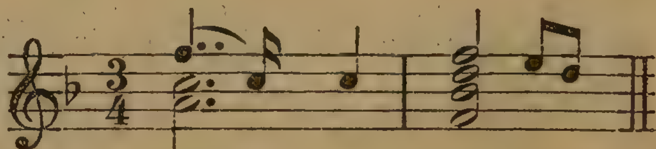
[197] Meyerbeers Zeit als Opernkomponist ist augenblicklich fast vorbei, er könnte aber sofort zu neuem Leben erweckt werden und auf jene Kreise, welche die Kriegsumgestaltung jetzt ins Operntheater brachte, als Neuheit wirken, wie bei seinem Erscheinen. Seine erste erfolgreiche Oper „Robert der Teufel" ist trotz ihrer Berliner Auferstehung (30 ungestrichene Aufführungen unter Richard Strauß zu Beginn des Jahrhunderts) nur mehr im Gedächtnis älterer Leute so recht lebendig. Einst sang man daraus mit innigem Behagen die Romanze Raimbauds



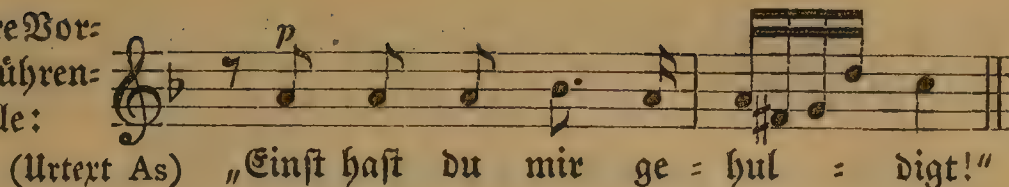
und jene seiner Braut Alice:



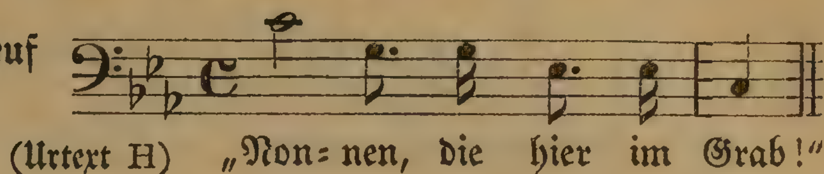
die „Gnaden-Arie" der Prinzessin



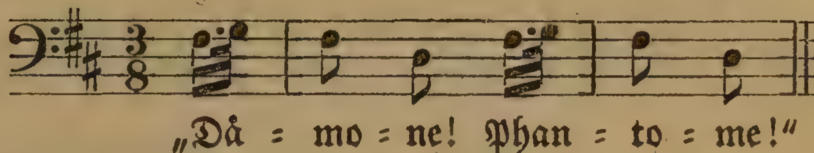
mit der unsere Vorfahren tief rührenden Stelle:



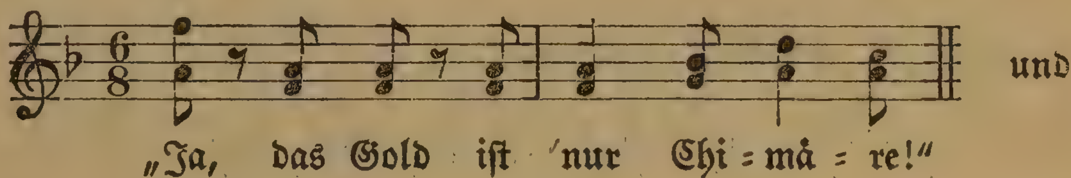
den gewaltigen Aufruf Bertrams:



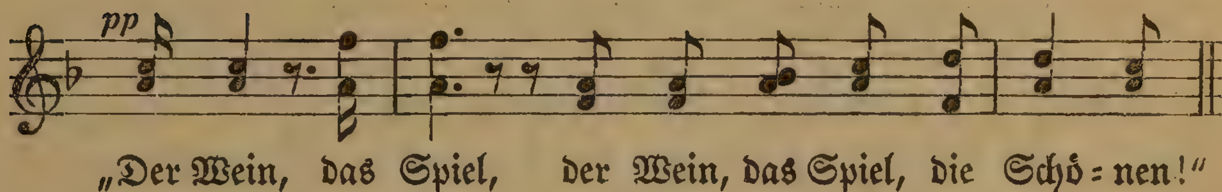
und den „Höllenwalzer":



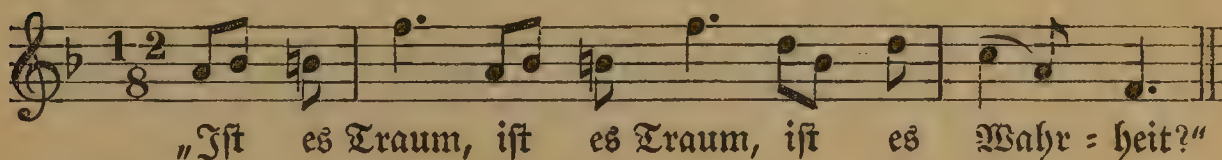
die fröhlichen Ritterchorstellen:



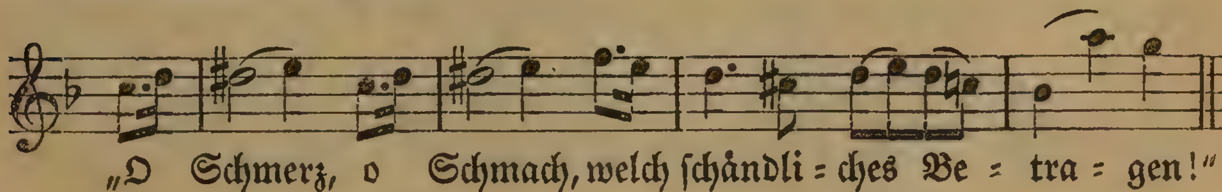
und



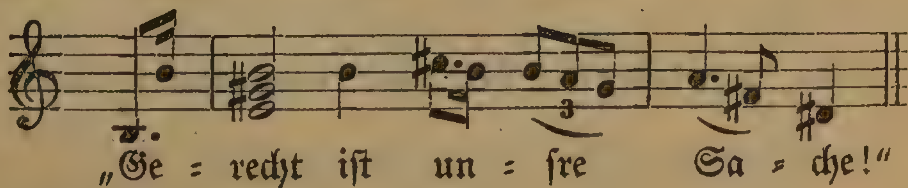
[198] Aus den Hugenotten sang j e d e r m a n n Raouls Kavatine, als er zum ersten Male die Königin erblickt:



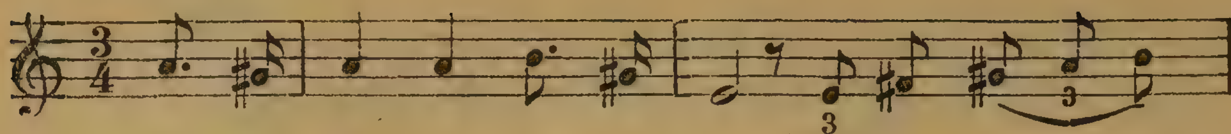
die Stretta im 2. Finale:



Saint Bris' prächtiges Solo:



das Ensemble im 1. Finale:



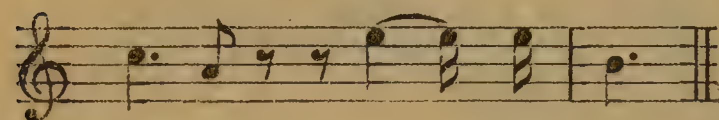
„Bei des Kö = nigs teu = rem Haupt und bei un = se = rer



Eh = re schwö = ren wir!“

(genau, aber rhythmisch schwerer zu lesen:)

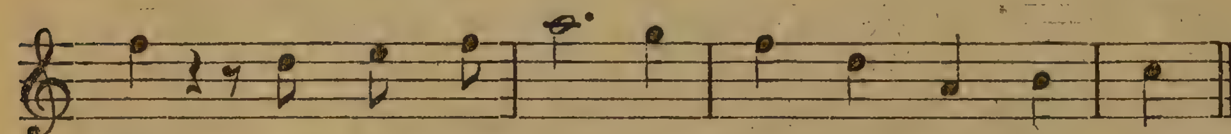




Mit Bewunderung der guten Deklamation wird heute noch die Stelle der Valentine gesungen,:

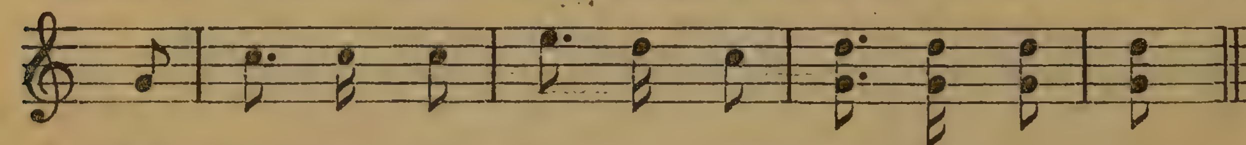


„Bin ein Mäd = chen, o Mar = cel, das ihm an = ge=



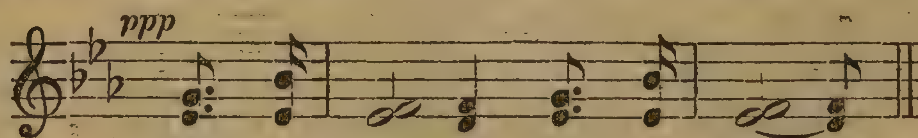
hört und das sein Le = ben freu = dig gibt für ihn!“

Auch Marcells fanatischer Gesang „Piff, Paff, Puff!“ mit dem Motiv:



„Laßt heu = len die Fei = len, gebt kei = nen Par = don!“

Im 5. Akt die Nottrauung von Valentine mit Raoul durch Marcell:



„Wir ver = trau = en nur auf Gott!“

[199] Im Prophet gefiel unter vielen andern die Tenorstelle des Helden:



„Keins von al = len Er = den = rei = chen!“

der markige Chor der Sozial-Revolutinäre



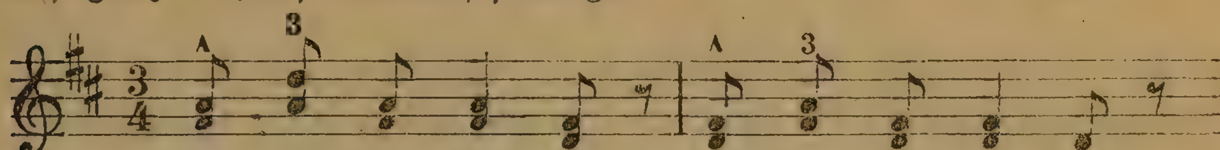
„Dir, Herr, sei Ruhm und Eh - re!“

mit der tumultuarisch kräftigen Stelle:

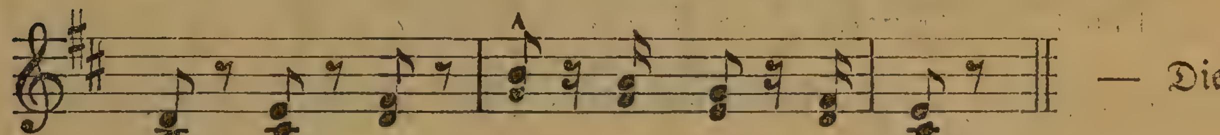


„Bald er - scheint unsrem Land, unsrem Volk flammen - der Tag!“

— Der Verheißungsgesang der drei Gauner an Johann, der eigentlich ganz verflucht wienerisch klingt:

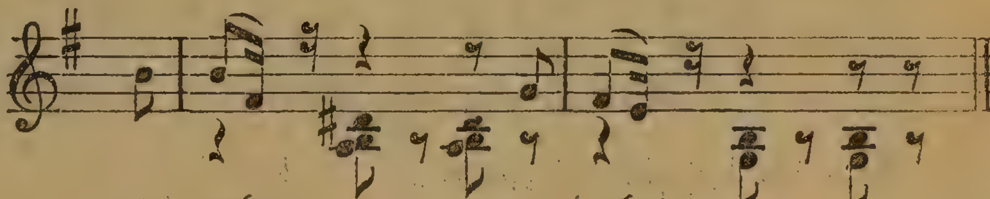


„Himm - li - sche Kro - nen wer - den dir loh - nen



die er den Aus - er - wähl - ten beut!“ — Die

Bettler-Arie der Mutter Fides:



„O gebt, o gebt!

[200] Heute noch nachgesungen werden viele Stellen Lortzings. So aus Zar und Zimmermann: „Einst spielt ich mit Szepter“, „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen!“, „Heil sei dem Tag“, „O, ich bin klug und weise“ s. d. Aus dem Waffenschmied die Ariette Mariens:



„Wir ar - men, ar - men Mäd-chen sind doch recht übel dran!

— Ich wollt ich wär kein Mädchen, ich wollt ich wär ein Mann!“ Einige komische Stellen Hans Stadingers: „Es muß dir aber nicht unangenehm sein!“ Und Georgs:



„Das Mä - del hat ein hübsch Ge - sicht! Drum wär der Spaß

so übel nicht!" Zum Ritter Adelhof aus Schwaben: „Jetzt fliegt er gleich



Zur Tü = re o = der zum Fen = ster hin = aus!"

zu Georg:



„Am En = de ist der gan = ze Kerl noch



nicht ein = mal ge = bo = ren!"

[201] Als Triumph der willkommenen erfinderisch talentvollen Harmlosigkeit gilt Flotows „Martha", aus der man immer wieder den Eingangs-Frauenchor singt:



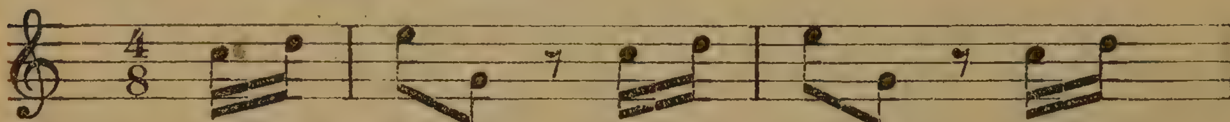
„Darf mit näch = tig dü = strem Träu = men"

den Marktchor:



(Urt. d) „Wohl=ge=mut, jun = ges Blut, ü = ber Weg, ü=ber Steg!"

das Solo der geschickten Mägde:

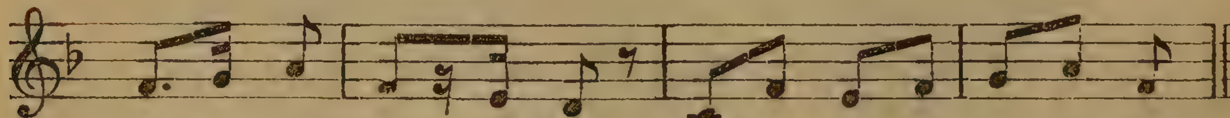


(Urt. g) „Ich kann spin=nen, ich kann nä=hen, ich kann



sä = en, Fä = den dre= hen"

Nancys Jagdlied:



„Jä = ge = rin, schlau im Sinn zie = let mit den Bli = cken."

mit dem Kehrreim:



„A = mor, das ver = schmitz = te Kind" —

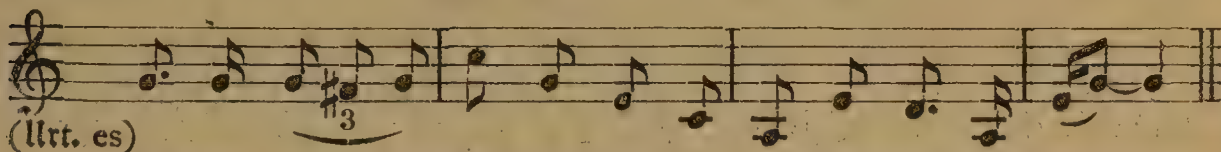
Endlich aus der neuesten deutschen Spieloper „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß: Das Buffo-Quartett



mit seinem Anklang an Beethovens F-moll-Quartett, op. 95 Allegretto:

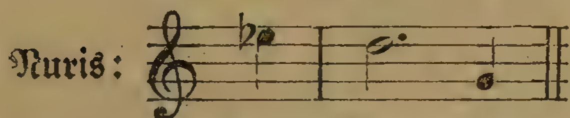


[202] Aus d'Alberts „Tiefland“ bleibt in jedem Ohr die Stelle des Moruccio:



(Urt. es)

„An der of-fe-nen Kir-chen-tü-re war-tet schon die Braut!“

Nuris: 

„Frag Mar-tha!“

eine Wendung, die an diesem Punkt der Handlung mehr echte Poesie enthält, als eine Wagenladung wagnerisierender Texte. Nandos:



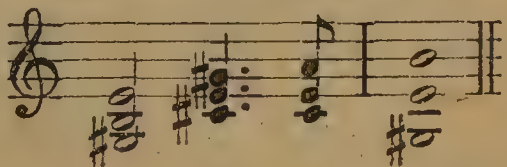
„Ins Tief-land gehst du?“

das mancher Neider mißvergnügt den fragt, der den Besuch der Oper vorhat. Pedros Abschied vom Hochland;



„Ich grüß' noch ein-mal mei-ne Ber-ge!“

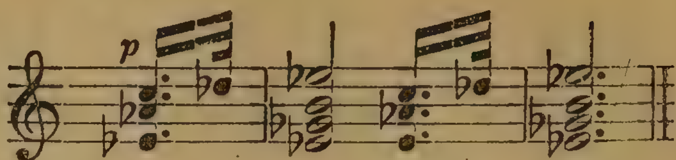
[203] Nun zu Italienern und Franzosen. Aus Rossinis Tell singt man außer dem Reitermarsch und Kuhreigen der Ouvertüre, Arnolds „O Mathilde“, das Ständchen des Fischers „Hör auf, mein süßes Leben!“, das feierliche Motiv, das bei Händel wohl zuerst erscheint und in Mendelssohns „Athalia“ wieder anklingt:



das Hornmotiv im 1. Akt



das an den 2. Satz von Beethovens Cmoll erinnernde Thema



in der wundervollen Kavatine Mathildens, den prachtvollen Freiheitschor (Deutschen und Österreichern zu kräftigem Nachsingen empfohlen!!)

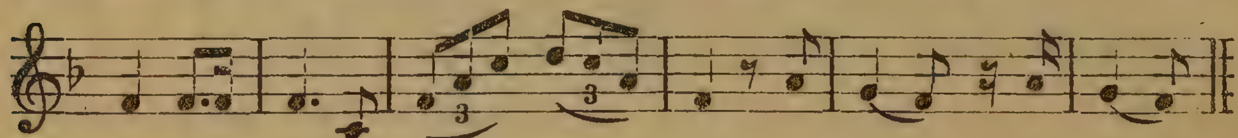


„Ver=rä=ter tref=fe Tod und Schan=de!"

Rossini hatte zur Zeit seiner persönlichen Triumphe in Wien mit offenem Künstlerblick auch die militärische Seite der österreichischen Volksseele in sich aufgenommen. Der Marsch, mit dem in der Ouvertüre die kaiserliche Reiterei in die fromme Schweizerische Landwirtschaft hineinsprengt



entspricht dem Trommel=Rhythmus des Zapfenstreichs, auf den man in Wien sang: „Geht nach Haus, geht nach Haus, ihr Lumpenhund! Ihr freßt des Kaisers Brot umsunst!" Und in der eigenhändig verkündeten Verordnung des Beamten Geßler liegt, vielleicht unbewußt, etwas urecht Österreichisches, schon im Trompeten=Vorspiel:

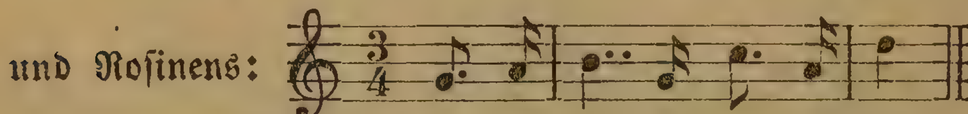


[204] Rossinis „Barbier von Sevilla" ist die einzige in Deutschland noch wirklich volkstümliche Koloratur=Oper. Stellen daraus, wie Figaros:



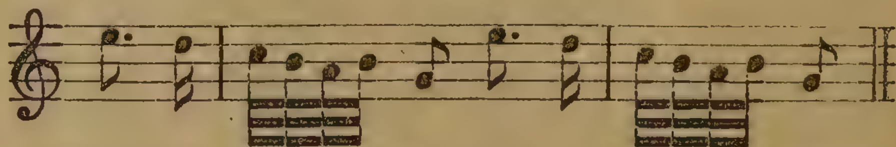
„Dies der er=ste von den Knif=fen, von den Knif=fen!"

und Rosinens:



(Urt. e) »U-na vo-ce po-co fa«

in der falschen Übersetzung: Frag ich mein beklommnes Herz, — das Quintett:



„Wün=sche Ih=nen, wohl zu ru=hen!"

mit der Stelle des Basilios: „Ich wär blaß wie ein To=ter“

und „Hier die Du=ka=ten, ich rie=che den Bra=ten“

sind in aller Munde. Aus dem Dialog auch die hinzuge„dichteten“ Stellen: „Sagen wir, der Graf habe eine Lokomotive gestohlen“ — Gestern lagen da fünf Bogen Papier, heute sind es sechs, wo ist der siebente?“ — Aus Figaros Auftrittslied die Stretta:

Presto.

»Ah bra - vo Fi - ga - ro, bra - vo bra - vis - si - mo!

fortunatissimo io son«, passend durch das Silbensturzbad: Ich bin der Glücklichste durch mein Geschick! wiedergegeben. Ebenso die Sprechübung aus dem 1. Finale:

„Die=ser Wüt=rich von Sol=da=ten hätt' mich bald ge=spießt, ge=bra=ten, ja mein Herr, ja mein Herr!“

Das Flucht=Terzett:

pp

„Lei=se, lei=se, ganz ver=stoh=len!“

und der verliebte Seufzer des Grafen:

„Sü=ße—— Won=ne!“ (Figaro fistulierend:) „Won=ne!“

[205] Aus Donizettis „Regimentstochter“ zwei Stellen der Marie

„Es rückt an, es rückt an, es rückt an,

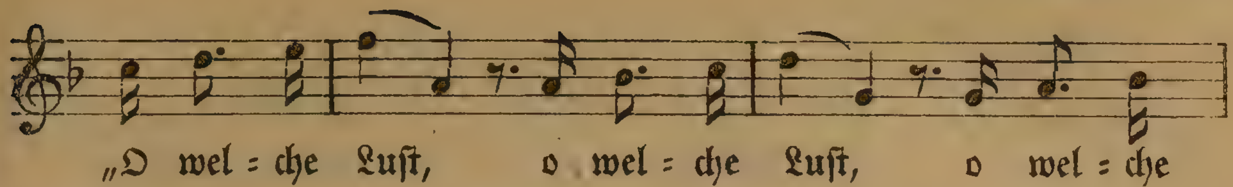
und

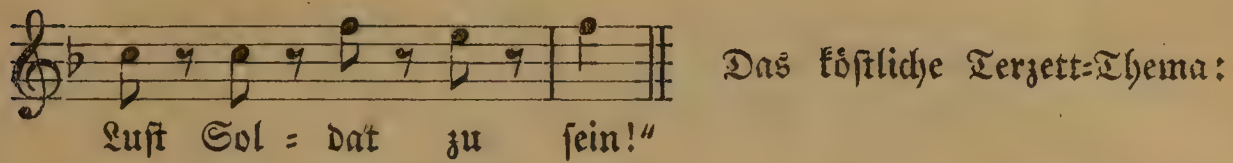
„Weiß doch die Welt! Sagt doch die Welt! Aus der „Cavalleria rusticana" Mascagnis

Lolas walzerartiges Trällerliedchen: „O sü = ße Li = lie!"

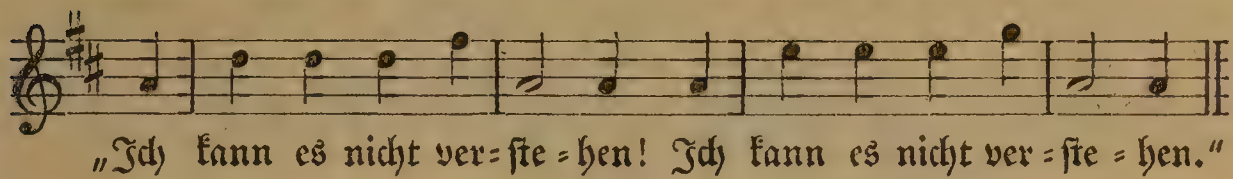
[206] Wenden wir den Blick auf die französische Spieloper. Aus Aubers „Fra Diavolo" werden drei Stellen der Soubrettenpartie (Marcelline) zitiert: die Romanze: „Seht ihr auf je = nen Höhn den Mann von edler Bildung stehn?" die Ariette: „Ja, schon mor = gen" und aus der gleichen Szene die Worte, mit denen sie sich Abends vor dem Schlafengehn in Unterkleidern betrachtet: „Für ein ein = fach länd = li = ches Mäd = chen bin ich gar nicht so ü = bel ge = baut!" — die der Buffo-Tenor, der sie beim Entkleiden belauscht, später fistulierend wiederholt. Leider wird die hübsche Übersetzung oft entstellt: „recht fein", statt „gar nicht so übel".

Aus Boieldieus „Weißer Dame" hört man bei jeder Gelegenheit den Anfang der Kavatine Lyonels: „Komm, o hol = de Da = me!" (sehr verwendungsfähiges Zitat), — sein Auftrittslied: „O wel = che Lust, Sol = dat zu sein!" mit dem Schluß:

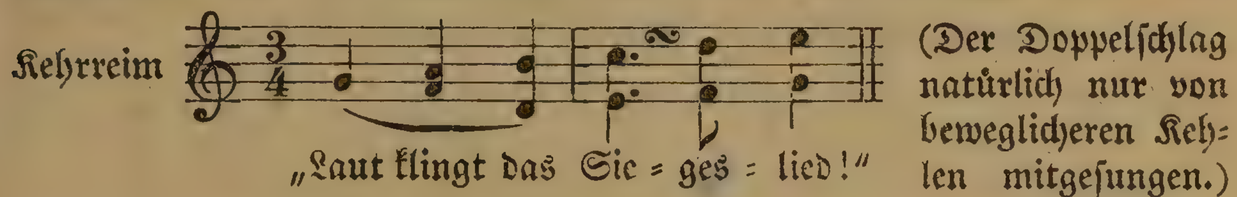




Das köstliche Terzett-Thema:

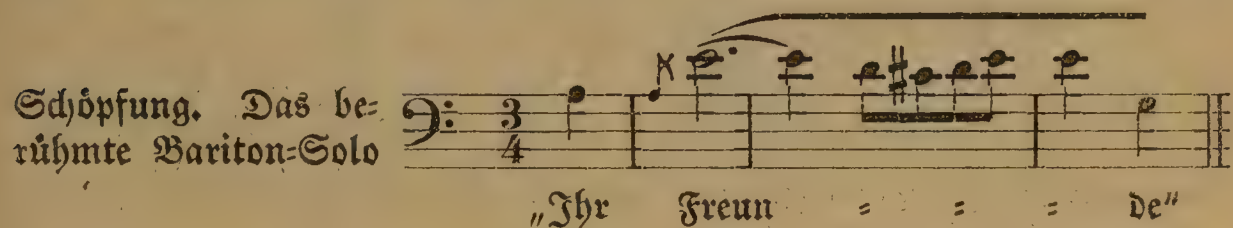


(Gleichfalls sehr oft angebracht!) Der Chor „Jubelklang" mit dem Kehrreim

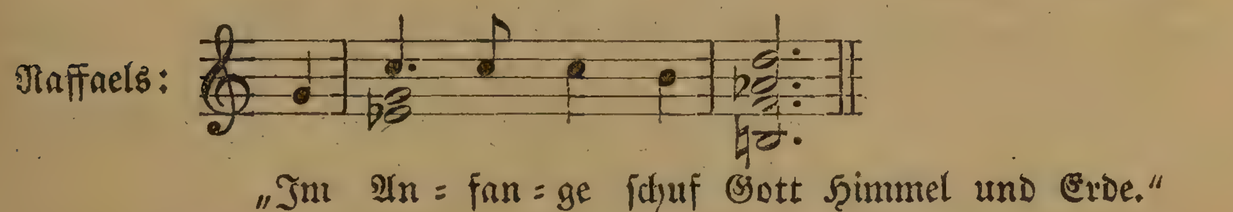


(Der Doppelschlag natürlich nur von beweglicheren Kehlen mitgesungen.)

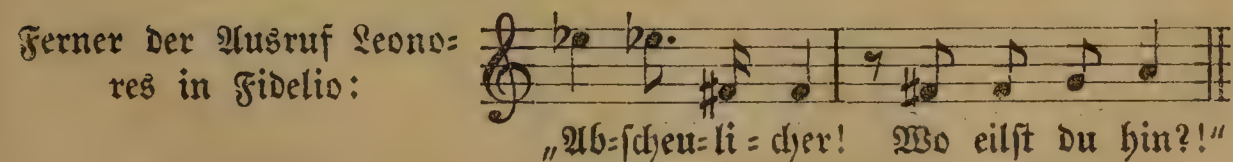
[207] Selbst die weniger eingängliche Form des *Rezitativs* kann zum Zitat werden. Zwei der bekanntesten stammen aus dem Konzertsaal: dem Finale der Neunten Sinfonie und der Einleitung von Haydns Schöpfung. Das berühmte Bariton-Solo



Raffaels:



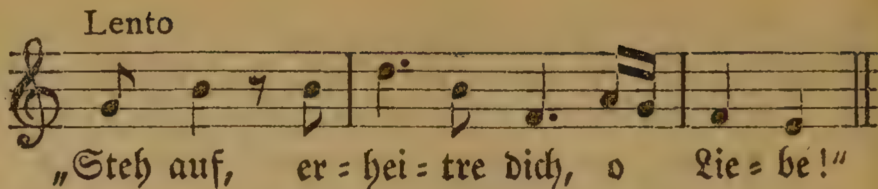
Ferner der Ausruf Leonores in Fidelio:



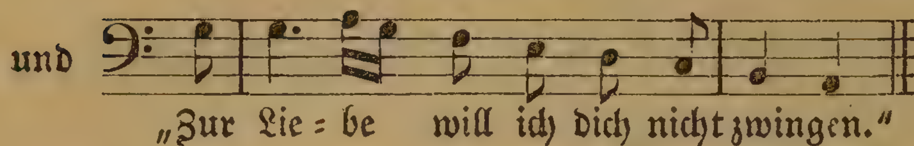
Sarastro am Schluß der Zauberflöte:



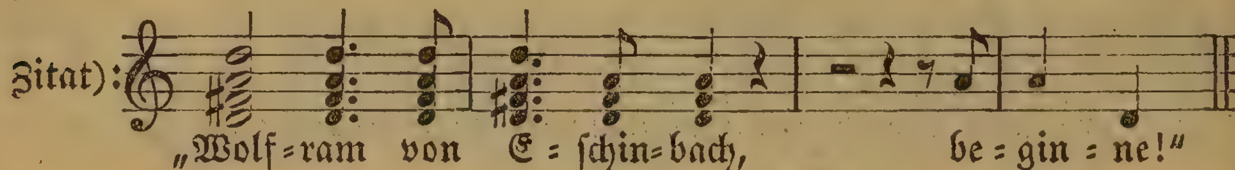
vertreiben die Nacht." Derselbe im 1. Finale:



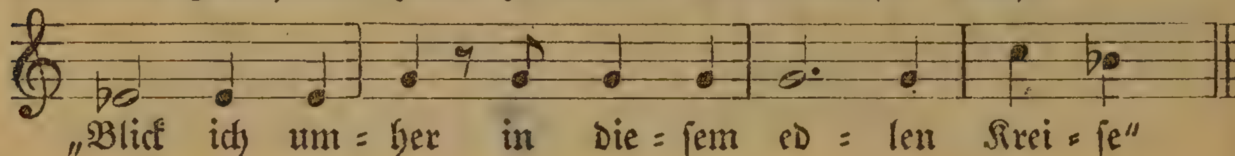
und



[208] Die vier Edelknaben in Tannhäuser (sehr vielseitig anwendbares Zitat):

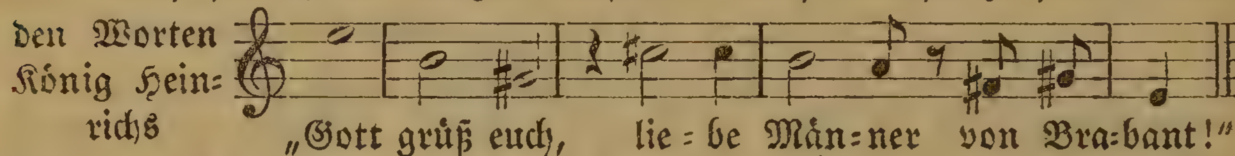


Wolframs Anrede, die bei der Pariser Erstaufführung die an italienische Melodien gewöhnten Hörer zu lauten Mitleid-Rufen brachte:

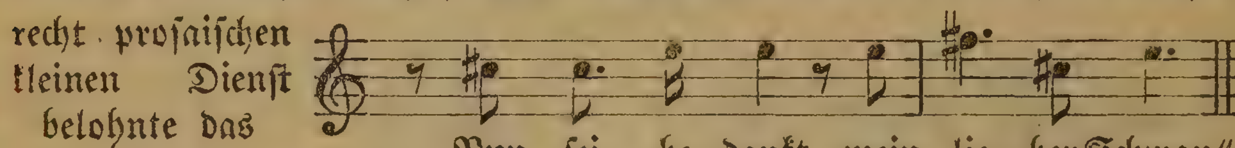


erfahren gleichfalls manche Anwendung, selbst im Reichstag konnten sie eines Tages fallen.

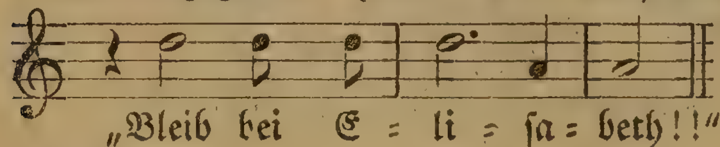
Auch hier ist bei Wagner außerdem noch manches zu holen. Mit den Worten König Heinrichs



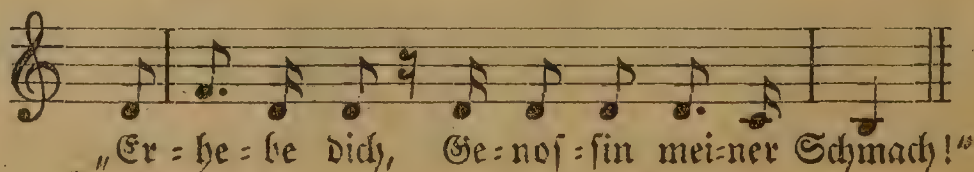
redet gar mancher auch seine biederen Kegelbrüder an und für manchen recht prosaischen kleinen Dienst belohnte das



was übrigens nicht die Worte der Leda sind, wie ein zerstreuter Instituts-Backfisch auf die Frage der Lehrerin nach der Herkunft der Stelle entgegnete. Zitiert wird auch noch Wolfram (Tannhäuser)



[209] Telramund im Lohengrin 2. Akt:



und Ortrud (zu Telramund) „Ha, wie du ra=sest!“

Ortrud ebenda: „Ha, wie be=greifst du schnell und wohl!“

(kann auch ironisch angewandt werden).

Aus dem Fliegenden Holländer: „Die Frist ist um!

und abermals verstrichen sind sieben Jahr“ und

„Ha, stol=zer O=ze=an!“ (was Zita vor jedem Entenpfuhl singt). — Aus Rienzi:

„Habt ihr ver=ges=sen, was ihr mir ge=schwo=ren?“

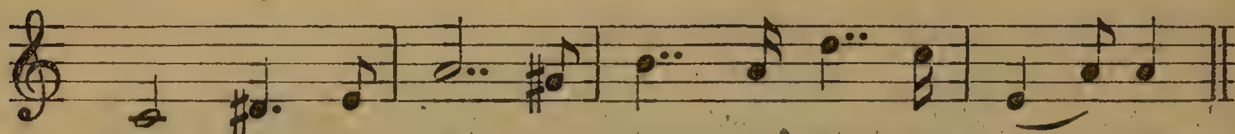
aus Lohengrin: „Der tre=te vor, der tre=te vor!“

Schließen wir die Nachlese der Rezitative mit den ersten Worten Tannhäusers: „Zu viel, zu viel, o, daß ich nun er=wach=te!“

— was mancher beim Anhören unserer gewohnheitsmäßig zu langen Konzert= und Opernabende denken mag.

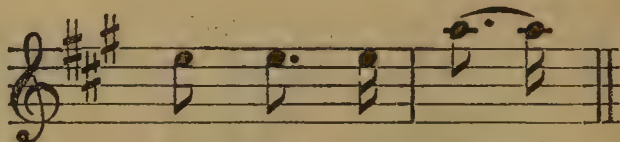
[210] Allgemein sei in bezug auf die alltägliche Anwendung von Wagner=Zitaten bemerkt, daß die Verurteilung solch profanen Gebrauches leicht wie Beschränktheit aussieht. Die Macht solcher Stellen in der Urfassung ist so groß und bei besseren Menschen so eingewurzelt, daß sie auch durch den geistlosesten Ulk gar nicht heruntergezogen werden können. Im Gegenteil, auf den „normal“ organisierten Verehrer wirkt ihre

Herrlichkeit im Ernstfall am strahlendsten, wenn man soeben dummes Zeug damit hat treiben hören. Wie konnte sich sonst im Theaterbetrieb die ungebrochene kraftvolle Begeisterung eines Mottl, Richter, Strauß, Lohse und verschiedener anderer, und gar jene der Wagnersänger selbst, jung erhalten? Es ist wie mit wirklich vornehmen Menschen; ein Wortwitz mit ihren Namen, irgendwelchen Teilen oder Funktionen ihres Körpers, kann bei den selbst Edleren ihr Bild nicht mit einem Stäubchen trüben. Wird uns selbst des „Fliegenden Holländers" verzweifeltes:



im Ernstfall weniger ergreifen, wenn gleich zuvor im gewöhnlichen Leben irgend etwas Banales mit diesem Zitat gefragt worden ist? Etwa beim Stubenmädchen, weshalb das Fenster schon wieder offen steht?

Überspringen wir jetzt den ganzen „Tannhäuser", um uns ausführlich den „Lohengrin" anzusehen! Da ist auch eins von den (eben behandelten) Rezitativen noch besonders bemerkenswert. Der Hauptton des Abends, nicht nur für den gewöhnlichen Opernbesucher, sondern auch für den ditto Tenor ist das hohe a der Stelle:



Hier würde aber ganz gewiß mancher Vertreter des Lohengrin, den man früge: „Was ist der Gral?" mit Überzeugung nur antworten können „Wo ich mein langes a hinlege!" — Im 3. Akt ist ein bedenklicher Umstand nicht zu übergehen, als Beispiel, wie Scherz und sachlicher Ernst bei solchen Dingen ineinanderspielen. Das lange Verweilen Lohengrins mit Elsa auf dem Ruhebett hat manchen Scherz veranlaßt, wie in dem Kölner Karnevals-Lied „Auf ihrer Burg zu Xanten" die Stelle: „Wären sie nun gleich na'(ch) Bett jegange, — hätt sie nidd zu frage' angefange! So aber auf dem Kanapee die ganze Naach' (Nacht), da saßen se und sangen se, — Wer hätt' so jet jedaach? (so was gedacht)" — Oder den unbewußten Witz in dem Backfisch-Aufsatz: „Nachdem Lohengrin mit Elsa bis zum Morgen auf dem Sofa gesessen, frug sie ihn, welchen Geschlechtes er sei."

Zu begegnen ist dem berechtigten Bedenken einzig durch sinngemäße Anordnung der Szene etwa wie folgt: Nach der Entfernung des Gefolges bleiben beide „zum erstenmal allein" und singen an ihrem Platze stehenbleibend den kurzen Duettsatz mit dem zweistimmigen Schluß: „Atme

ich Wonnen". Dann beginnt Lohengrin, Elsa nach dem Brautbett zu führen; hält aber sogleich ein: „Wie hehr erkenn ich unsrer Liebe Wesen" — der Liebe, die in den nächsten Minuten zur vollen Vereinigung führen soll. — Er blickt zurück auf die nur Stunden umfassende Geschichte dieser Liebe, Elsa zur Antwort auf die ihrige und streift dabei sofort die verbotene Frage. Nun führt sie Lohengrin ans offene Fenster, um ihrem Zweifel an seinem Vertrauen zu ihr durch das Gleichnis der nach ihrem Ursprung unbekannten, doch mit voller Seele genossenen Düfte von draußen zu begegnen. Der Zwiespalt kommt nun in Fluß; Lohengrin unterbricht ihn „An meine Brust! Du Süße, Reine", mit abermaliger merklicher Wendung in der Richtung des Brautbetts, bis gerade die Begründung seiner Forderung vollen Vertrauens: Um deine Liebe verließ ich Glanz und Wonne, dem Faß den Boden ausschlägt und zur Sicherheit, ihn trotzdem festzuhalten, ihr endlich die direkte Frage auspreßt. Durch diese eigentlich kaum merkliche Änderung der Spielanweisung wird jener gewiß nicht einwandfreie Beigeschmack der Verzögerung vermieden. Gesehn habe ich das nur einmal in Leipzig; nachdem aber dann der amtswaltende Oberspielleiter Dr. Lert in den Krieg zog, war gleich wieder alles beim alten.

[211] Infolge der unerhörten Prägsamkeit der Sprache wird der halbe Text, allerdings meist ohne die Noten, im gewöhnlichen, z. T. sogar im sehr gewöhnlichen Leben zitiert, wie Lohengrins Wort „Atmest du nicht die süßen Düfte?" s. d. Selbst Chorstellen, die Wagner der damaligen Operntechnik gemäß oft genug wiederholt, sind dabei.

U. a. König Heinrichs: „Gott grüß Euch, liebe Männer von Brabant!" (s. d.)

„Sag Elsa, was hast du mir zu vertraun?"

„Nicht müßig tat zu euch ich diese Fahrt. Der Not des Reiches seid von mir gemahnt" (ersteres bei Besuchen, letzteres in Ansprachen von Vereinsvorständen zu brauchen).

„Im Mittag hoch steht schon die Sonne!" —

„Des Reinen Arm gibt Heldenkraft" (beim Kegelwurf, der über den Sieg der Partie entscheidet).

„Habt Dank, ihr Lieben von Brabant."

„Für deutsches Land das deutsche Schwert" s. d.

„Mich faßt bei ihrem Anblick Graun" (der Mannen Telramunds).

(Zu Elsa) „Wie muß ich dich so traurig sehn!"

[212] Lohengrin: „Heil König Heinrich Segenvoll!" (in sehr schlechtem Scherz, das letzte Wort als Familienname zu Heinrich gebraucht), „Mög Gott bei deinem Schwerte stehn!".

„Nie sollst du mich befragen" s. d.

„Elsa! Hast du mich wohl vernommen?"

„Was seh' ich, das unsel'ge Weib bei dir?" (Sehr geeignet, wenn der Mann die Schwiegermutter bei sich zu Hause antrifft.)

„Elsa, mit wem verkehrst du da?"

Von Elsa in den meist gestrichenen Ensemble des 2. Aktes, dennoch bekannt, auch im Hühnerstall anwendbar: „In wildem **Brüten** muß ich sie gewahren; Zurück von ihr, Verfluchte! — Elsa! erhebe dich!"

„Das süße Lied verhallt."

„Wir sind allein, zum erstenmal allein."

„Aus Glanz und Wonne komm ich her."

„In fernen Land, unnahbar euren Schritten." —

„Alljährlich naht vom Himmel eine Taube."

„O Elsa, was hast du mir angetan?"

„Was rissest du in mein Geheimnis ein?"

(Zum Schwan) „Ach diese letzte, traurige Fahrt," —

„O Elsa, nur ein Jahr an deiner Seite!"

[213] **Ortrud**, zu Friedrich: „Friedreicher Graf von Telramund!"

„Weßhalb mißtraust du mir?!"

„Nennst du deine Feigheit ‚Gott'?" (nur von nachdenklicheren Menschen gebraucht).

„Ich kann nicht fort, hierher bin ich gebannt!"

„Aus diesem Glanz des Festes unsrer Feinde" — (bei Versammlungen der Gegenpartei oder Konzerten des Konkurrenz-Vereins).

„Fahr heim, fahr heim, du edler Helde."

(Zu Friedrich) „Was macht dich in so wilder Klage doch vergehn?"

„Ha, wie tötlich du mich kränkst!"

„Ha, wie begreifst du schnell und wohl" (kann auch ironisch gemeint sein: „endlich").

„Mißglückt's, so bleibt ein Mittel der Gewalt!"

„Umsonst nicht bin ich in geheimen Künsten tief erfahren!"

(Zu Wotan und Freia) „Segnet mir Trug und Heuchelei!"

„Durch ihren Hochmut werd' ihr Reu."

„Um seine Reine steht es schlecht!" (diesen Satz sagt ihr Friedrich später nach).

[214] **Elsa** zu Ortrud: „Es gibt ein Glück, das ohne Reu" s. d.

„Des Ritters will ich wahren!"

„Will er Gemahl mich heißen, Geb ich ihm, was ich bin!" (d. h. auf Prosa: Zuerst heiraten!).

„Mein Held, mein Retter, nimm mich hin!"

(Zu Ortrud) „Hilf Gott, so muß ich dich erblicken!" (Paßt auf jede Störung des Anzugs usw.)

„Dort harre ich des Helden mein" (beim Stelldichein).

„Du Ärmste kannst wohl nie ermessen — Wie zweifellos mein Herze liebt."

„Kehr bei mir ein, laß mich dich lehren," —

„Welch jäher Wechsel ist mit dir geschehn?"

„Du Lästerin, Ruchlose Frau!"

(Zu Lohengrin) „Schütze mich vor dieser Frau!

„Schilt mich, wenn ich dir ungehorsam war!"

(Von Lohengrin) „Wüßt ich sein Los!" (diese 4 Worte bleiben meist als geborstne Säule von der Pracht des gestrichenen großen Ensembles im 2. Akt stehn).

„Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet! (Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?)"

„Durch mich sei Schweigens Kraft bewährt" („bis ich die erste Bekannte treffe", heißt es gewöhnlich im Leben).

„Welch Zeugnis gab dein Mund!"

„Unselig holder Mann!" (macht sich besonders gut, wenn „er" Provisor oder Postassisteut ist).

[215] Telramund: „Und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel." —

„Viel lieber tot, als feig!"

„Der junge Tag darf hier uns nicht mehr sehn.".

(Zu Ortrud) „Du fürchterliches Weib! — Was bannt mich noch in deine Nähe?" Die ersten drei Worte sagt auch Lohengrin zu Ortrud, ohne sie von Telramund gehört zu haben. Sie muß also etwas entsprechendes an sich haben!

(Zum Chor) „Vor euren Augen soll es leuchtend tagen!"

(Von Lohengrin) „Den dort im Glanz ich vor mir sehe!"

(Zu Elsa) „Ich bin dir nah — zur Nacht!" —

„Laß dir ein Mittel heißen, das dir Gewißheit schafft."

„Ohn' Schaden ist es schnell vollbracht!"

[216] Chor (von Elsa) „Welch seltsames Gebahren!" (paßt leider sehr oft an öffentlichen Orten des Sonntags).

„Ohn' Antwort ist der Ruf verhallt!" (gewöhnlich, wenn ein Aufruf was Vernünftiges und Gerechtes will).

„Um ihre Sache steht es schlecht!"



(z. B. wenn mancher zur rechten Zeit oder vollkommen nüchtern erscheint).

„Ein Wun = der, ein Wun=der!"

„In Frühn versammelt uns der Ruf."

„Fluch ihm, dem Ungetreuen!" (wenn er nicht zum Skat kommt).

„Hoch der ersehnte Mann."

„Sie naht, die Engelgleiche, Von keuscher Glut entbrannt." (2. Akt.)
„Seht, Elsa naht, die Tugendreiche." (3. Akt.)
„Wonne des Herzens sei euch gewonnen."
„Duftender Raum, zur Liebe geschmückt!"
„Was bringen die, was tun sie kund?"

[217] Diese noch nicht einmal sehr eingehende Behandlung von einem der zehn großen Werke Wagners in bezug auf das Zitat soll nur darauf hinweisen, wie unendlich viel, etwa ebenso wie bei Schiller und Göthe, dort zu holen ist.

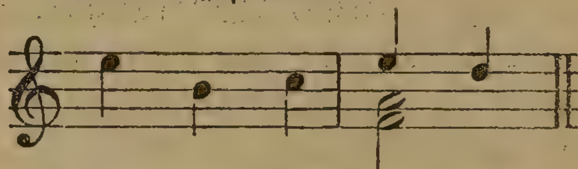
Reich sind auch die „Meistersinger" an sentenzartigen Aussprüchen, die man sich zum Teil meist ohne die dazu gehörigen Noten merkt. So Hans Sachs' kunstphilosophisches: „Wollt ihr nach Regeln messen Was nicht nach Eurer Regeln Lauf, Der eignen Spur vergessen, Sucht davon erst die Regeln auf!" oder sein klassisches Wort von jugendlichen Dichtern: „Der Lenz, er sang für sie!" und von den Alten: „Wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand!" — „In falscher welscher Majestät Kein Fürst bald mehr sein Volk versteht." (Ein durch Jahrhunderte aktuelles Wort.)

Walter zu Evchen:



„Für Euch Gut und Blut!"

Walters „Preislied":



„Mor=gend=lich leuch=tend"

mit dem Abgesang:



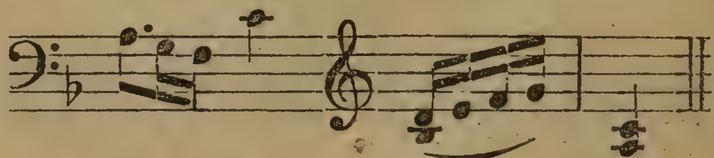
„Huldreich=stes Bild"

Sachs' letzte Anrede:



„Ver=ach=tet mir die Mei=ster nicht!"

[218] Aus den „Meistersingern" prägen sich außer diesen und dem an anderer Stelle genannten „Den Tag seh ich erscheinen" (Johannistag) noch manche Motive ein, wie das Zunftmotiv der Meistersinger:



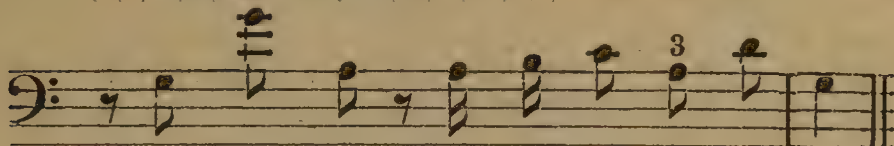
und des Nachtwächters:



„Hört, ihr Herrn und laßt Euch sa=gen!"

Andere Stellen werden meist ohne Noten zitiert:

„Und ob ihr der Natur
Noch seid auf rechter Spur
Das sagt Euch nur

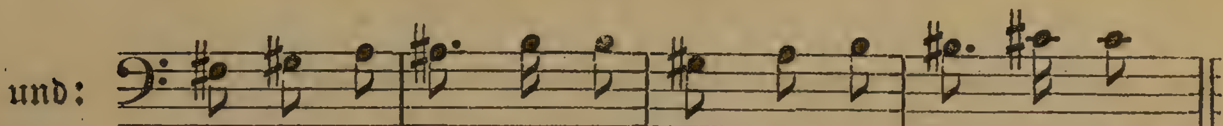


Wer nichts weiß Von der Ta = bu = la = tur!“

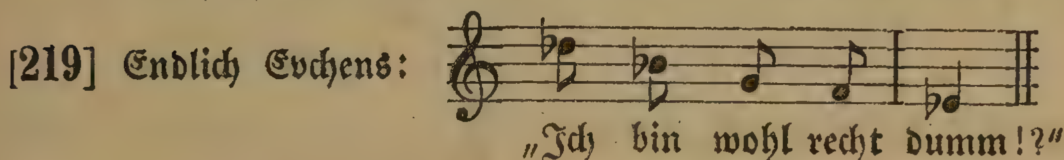
„So ganz boshaft keinen ich fand, Er hält's auf die Länge nicht aus!“
Evchen: „Was mit den Männern doch für Müh'n ich hab!“
David: „Wollt ihr nicht auch die Wurst versuchen?“

Beckmessers: 

„Da seid Ihr nun wie = der zu be = schei = den!“

und: 

„Kauf Eu = re Wer = ke gleich, Ma = che zum Mer = ker Euch!“

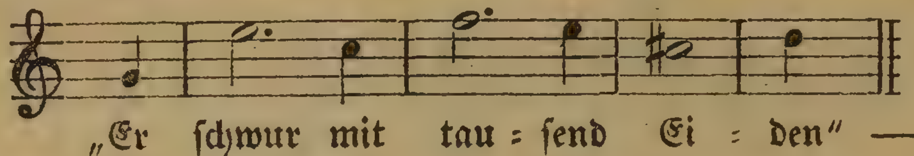
[219] Endlich Evchens: 

„Ich bin wohl recht dumm!?“

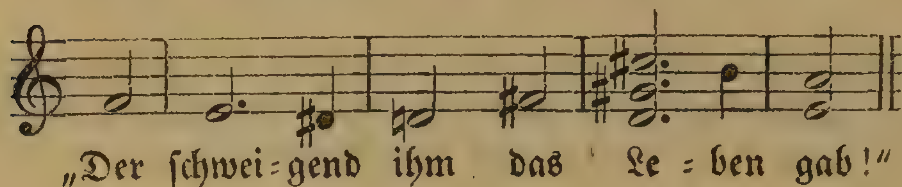
„Dumm“ ist überhaupt ein starker Lieblingsausdruck Wagners; ein Dutzend solcher Stellen fallen jedem wohl auf Anhieb ein. So Sachs (vom Schuster): „Und gilt für dumm, tückisch und frech.“ Gurnemanz (von Parsifal): „So dumm, wie den, Fand bisher ich Kundry nur.“ Loge: „Zur leckenden Lohe Mich wieder zu wandeln, nicht dumm dünkt mich das.“ Fasolt zu Wotan: „Ein dummer Riese rät dir das, — Du Weiser lern es von ihm!“ Siegfried: „Das Fürchten — ich Dummer vergaß es wohl ganz!“ Alberich zu Loge: „Der Listigste dünkte sich Loge; Andere denkt er immer sich dumm.“ Wotan zu Brünhild: „Doch dumm und feig dachtest du mich.“ Alberichs Antwort an Loge (Rheingold): „Das aber dünkt mich zu schwer. — — Zu schwer, Dir, weil Du zu dumm!“ Pogner (für sich): „Ei, werd' ich dumm?!“ Alberich zur Rheintochter: „Für dumm und häßlich darf ich sie halten, seit ich dich Holdeste sah.“ Loge zu den Göttern: „Ihre Schmach zu decken, Schmähen mich Dumme.“ Senta zu den Mädchen: „Macht dem dummen Lied ein End!“ Mime zu Loge: „Das

schuf ich mir Dummen schön zu Dank!“ Alberich zu Mime: „Kenn ich dich dummen Dieb.“ Kurwenal zu Tristan: „Muß Kurwenal dumm dir gelten.“ —

[220] Aus dem „Tristan“ wird übrigens wenig behalten. So von der Partie der Isolde im ersten Aufzug einige sehr melodische Stellen:

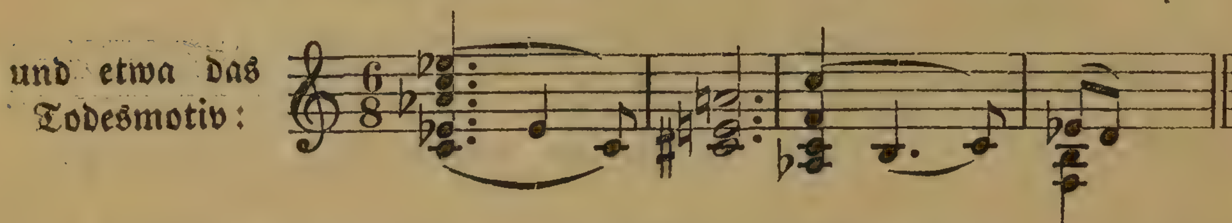


„Er schwur mit tau = send Ei = den“ —



„Der schwei = gend ihm das Le = ben gab!“

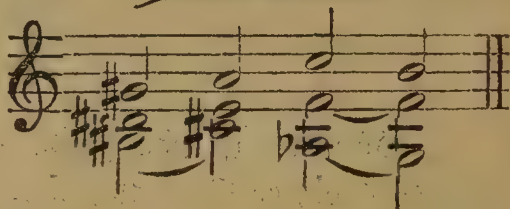
und etwa das Todesmotiv:



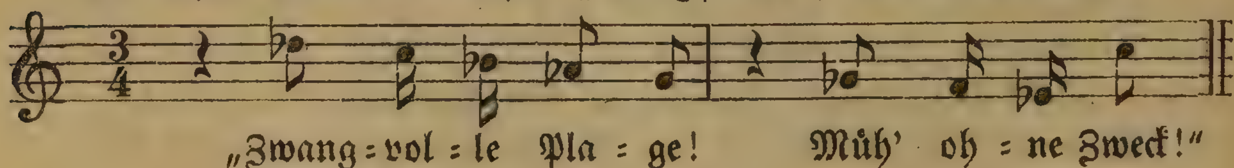
das zuerst das Entsetzen der Theoretiker war, und das doch, wenn man es anders schreibt, die Harmonisierung des einfachsten melodischen Motivs aus A moll:



mit einfachster Führung des Basses in Sext und Terz zur Oberstimme, ist:



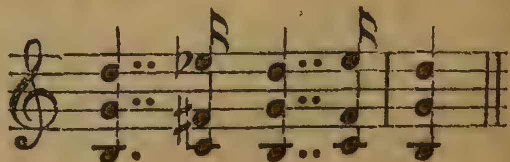
Die ersten Worte der Oper „Siegfried“, Mimes Ausruf:



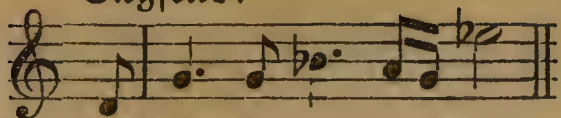
„Zwang = vol = le Pla = ge! Müh' oh = ne Zweck!“

wurde schon als Inschrift für sämtliche humanistische Gymnasien vorgeschlagen und ist pietätvoller als die andere: Hier wird der erste Grund zu allen Dummheiten der verantwortlichen Männer gelegt.

[221] Aus der Motivwelt zum „Ring der Nibelungen“ seien nur die bekanntesten hier angedeutet (s. a. „die Natur bei Wagner“: Gewitter [s. d.], Regenbogen [s. d.], Feuer [Loge]):



Siegfried:



Waldknabe (Siegfrieds Hornruf):



Walküren-Jauchzer:



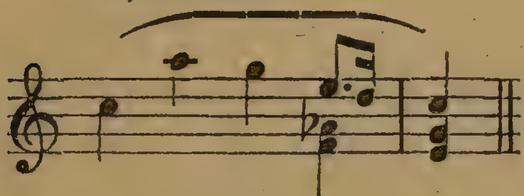
(„Ho - jo - to hoh!")

Wotan-Walhall (s. d.).

Fafner:



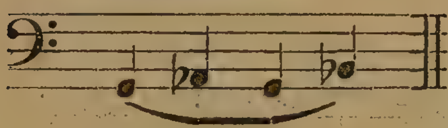
Schlummer:
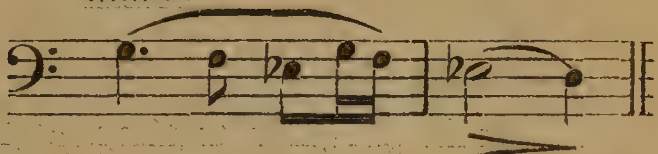


Ring:



Lindwurm:

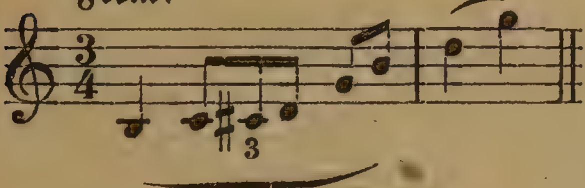


Unmut:

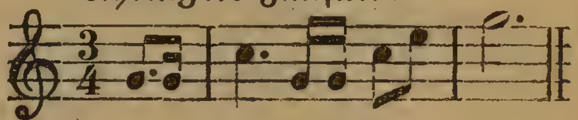


[222] Sonstige Motive s. a. „die Natur bei Wagner" und „Zitaterich",

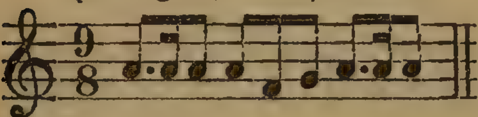
Freia:



Rheingold-Fanfare:



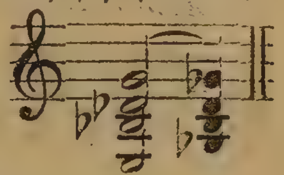
Zwerge (= Schmiede):



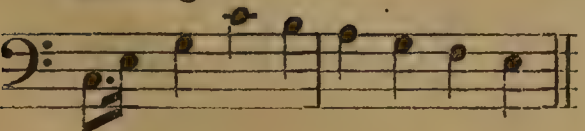
Mime:



Alberichs Frohnmotiv (Knechtschafts-M.):



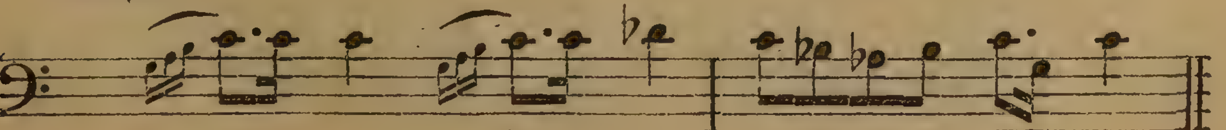
Vertrag:



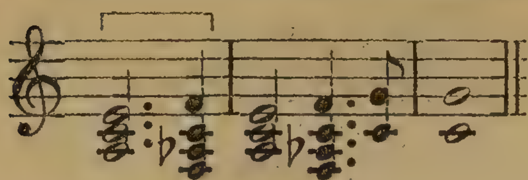
Schwert-Motiv (M. des Entschlusses, der Tat):



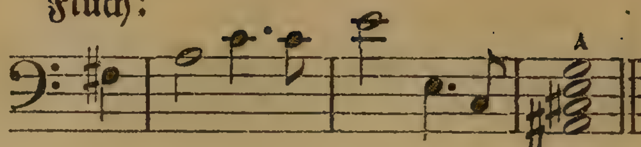
Riesen:



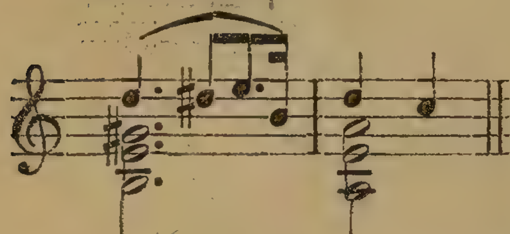
Tarnhelm (Verzauberung):



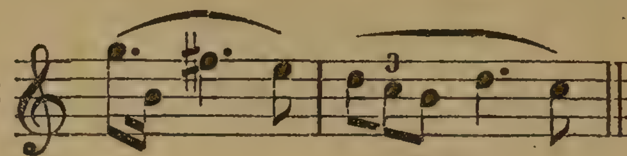
Fluch:



Liebes-Motiv:



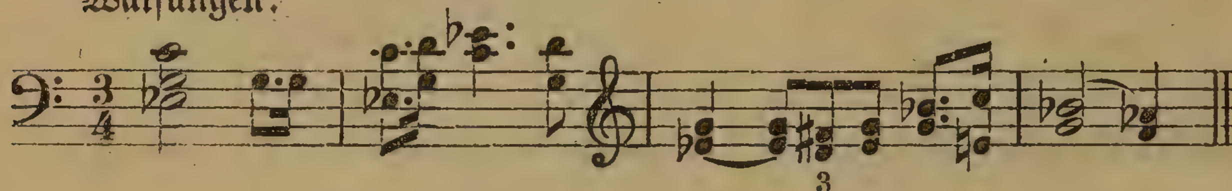
und:



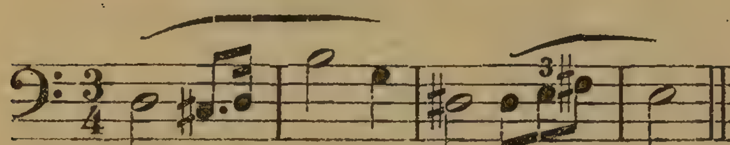
[223] Speer-Motiv (Wotans Herrschermacht, zugleich der Wotan-Speer als Schutz der Verträge):



Wälsungen:



Wälsungen-Not.:



Entsagung:



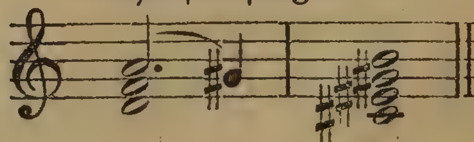
Waldvogel:



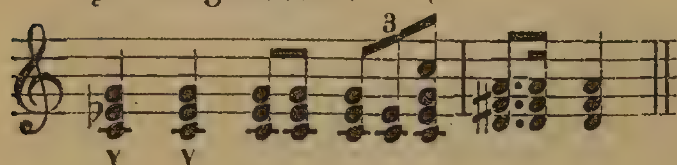
Lebensfreude:



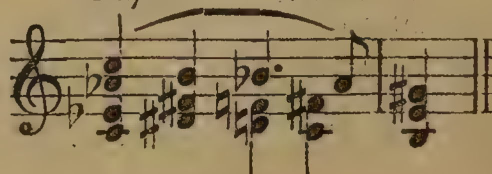
Schicksalsfrage:



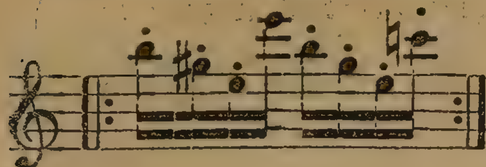
Hunding-Motiv:



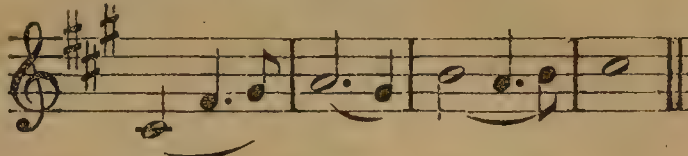
Schlummer-Akkorde:



Lohe-Motiv (Feuerzauber):



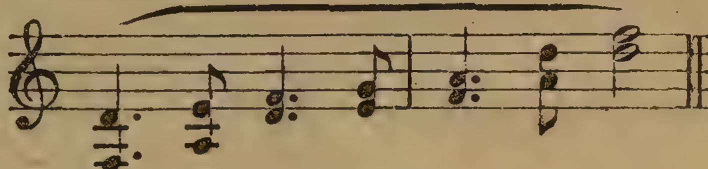
Todesverkündigung:



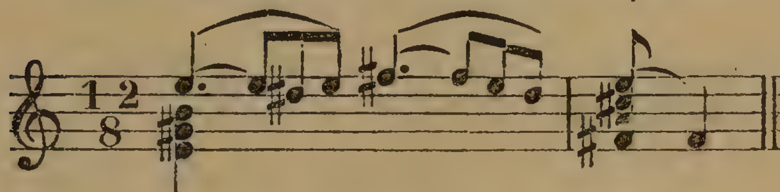
Gutrun:



Nornen:



Erlösungs-Motiv (Erlösung durch Liebe):



[224] Im Brünhild-Motiv:



erscheint der berühmte Wagnersche Doppelschlag, der zuerst im Gebet des „Rienzi", auch in der Ouvertüre, auftritt:

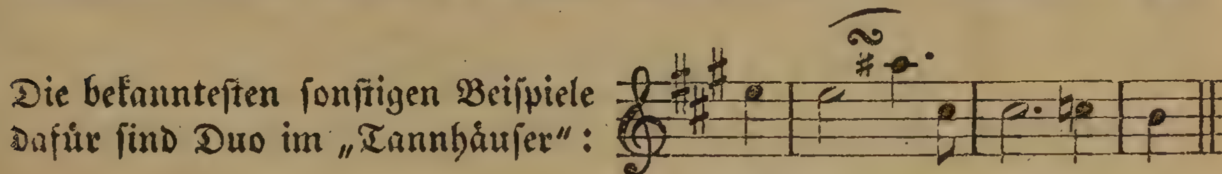


von Wagner auch manchmal von unten:



genommen. Eigentlich soll die Stellung des Zeichens ∾ oder ∽ darüber entscheiden, was durch den Stich und Druck leicht verwechselt wird.

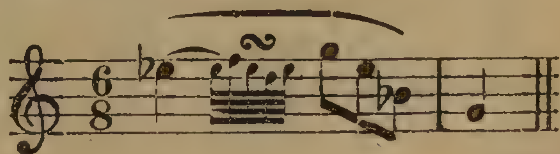
Die bekanntesten sonstigen Beispiele dafür sind Duo im „Tannhäuser":



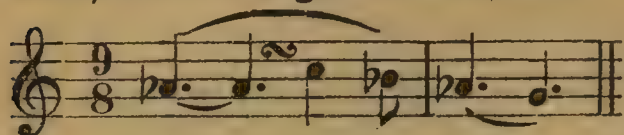
Im „Liebestod" (Tristan):



Dieser Doppelschlag gleichsam als Aufschwung zum Aufsteigen in die Höhe ist ein Erbteil der Klassiker; ausgeschrieben oder nicht, findet er sich z. B.: Mozart, Klarinetten-Trio:



Beethoven: Adagio des Septetts:



Marsch aus den „Ruinen von Athen“:
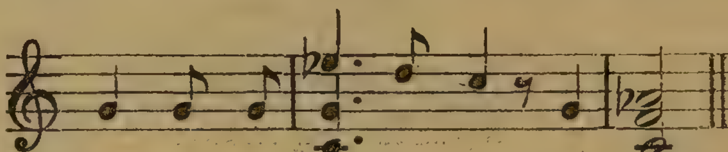


[225] Wagners Motive im „Nibelungenring“ sind im allgemeinen instrumental; nur ganz selten bei besonderen leicht im Gedächtnis haftenden Anlässen werden sie auch gesungen. So singt Hagen, von Siegfried (Waldknaben-Motiv):



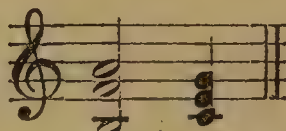
„Jagt er auf Ta - ten won-nig um - her.“

Woglinde das Entsagungs-M. i. „Rheingold“:



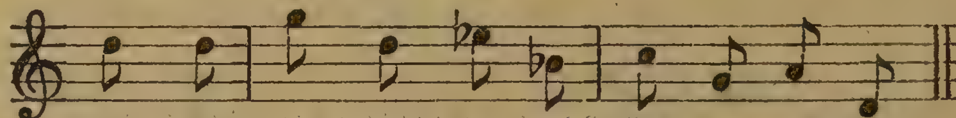
„(Nur wer) der Min - ne Macht ver - sagt.“

die Rheintöchter u. a. das Rheingold-M.:



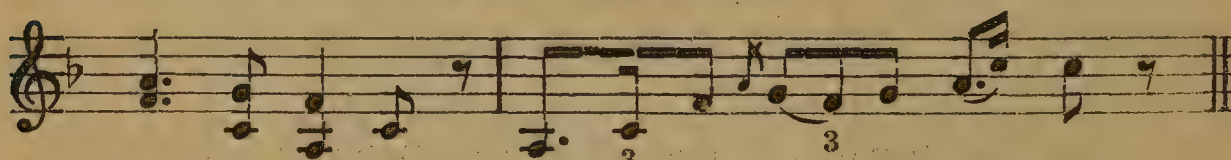
„Rhein-gold!“

Das Motiv des Unwillens singt Siegfried:



„Beim Ge - nick möcht ich den Nik - ker pak - ken.“

Das zweite Freia-Motiv Fasolt im „Rheingold“:



„Gold - ne Äp - fel wach - sen in ih - rem Gar - ten.“

Hagen (Schmiede-Motiv):



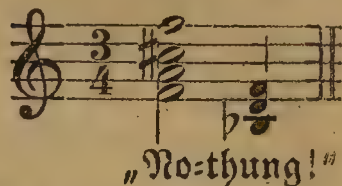
„Was nicht er ge - schmie - det, schmek - ke doch Mi - me!“

Das Siegfriedmotiv im 3. Akt, „Walküre“, Brünhild zu Sieglinde:



„Den hehr - sten Hel - den der Welt

trägst du, o Weib, im schirmenden Schoß!" Das Nothung-Motiv Siegfried beim Schmieden (1. Akt, „Siegfried"):



Fasolt (Vertragsmotiv):



Verträgen zu halten die Treu!" Das Walküren-Motiv bringt Wotan in seiner Erzählung an Brünhild („Walküre", 2. Akt):
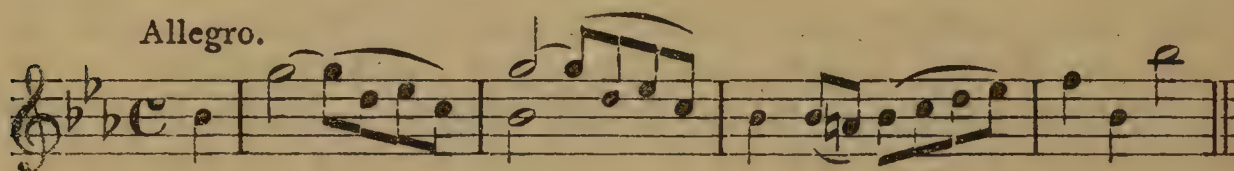


Unsere lieben alten Herren.

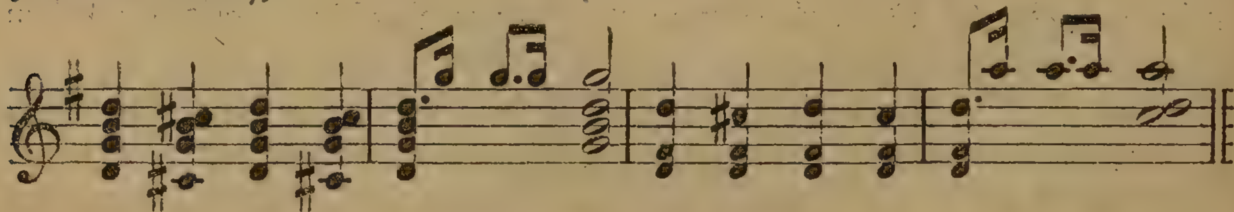
[226] Ich meine hier die den Jahren nach alten, oft noch recht frischen, nicht jene im Rohbau dastehenden jugendlichen Ruinen, die durch Gnade des hl. Saufausius schon mit etlichen zwanzig Jahren als einzigen Grund zur Hoffnung, etwas im Leben zu erreichen, ihre guten „Beziehungen" haben. Welcher bessere Mensch aber liebt sie nicht, jene wirklichen „alten Herren", so um 75 herum, die letzten Vertreter einer heute aussterbenden Kultur der feinen, gedämpften Form, die noch ohne Wagner heranwuchsen, im taghell erleuchteten Zuschauerraum den Text nachlasen, — da die Sänger damals gewöhnlich nicht deutlicher aussprachen, als sich mit einer weichen Bindung der Töne bequem vertrug — und die zu den traurigsten Ereignissen mit sanfter Bewegtheit angenehm schmeichelnde Melodien, oft zu einem Nichts von Begleitung, vortragen hörten. Und das alles ohne je etwas anderes zu wünschen, da sie den Flügelschlag einer neuen Musikdramatik im besten Fall mit respektvollem leisem Grauen rauschen hörten. Für sie war manches Gute noch tägliches Brot, was wir nur mehr auf historischen Ausgrabungs-Abenden genießen oder studienhalber aus alten Klavierauszügen lesen. Von dem heute als Komponist ernster Opern beinahe vergessenen Donizetti, dem Erfindungs-Krösus seiner Zeit, hörten sie nicht weniger als zehn Werke: „Belisar", „Lucia", „Lucretia Borgia", „Don Sebastian von Portugal", „Die Favoritin", etwa auch „Anna Bolena" mit ihrer holden Melodik, gelegentlich auch „Poliuto"

(Polyeuct) und „Linda di Chamounix“, von seinen heiteren Werken „Der Liebestrank“, „Don Pasquale“, „Regimentstochter“. Als der Höhepunkt, das Ergreifendste und Süßeste aller Opernkunst galt Bellinis „Norma“, der die „Sonnambula“ („Die Nachtwandlerin“) und „Die Puritaner“ an Melodienfülle nachstanden. Von Rossini: „Tell“, „Othello“, „Aschenbrödel“, „Barbier“, „Die diebische Elster“, diese höchst harmlose Gerichts-Erzählung von der falsch verdächtigten Unschuld, die einen Ring gestohlen haben soll (vgl. Christoph v. Schmidts bei der Jugend heute noch beliebte Erzählung „Das Blumenkörbchen“). Sie erinnern sich noch an manches Stückchen Großstädtischer Zensur, besonders der Münchner und Wiener, das sogar die scheinbar unübertrefflichen Hottentottenhaftigkeiten der heutigen übertrumpft. Z. B. daß die „Hugenotten“ unter verschleiertem Titel gegeben werden mußten, da die mutigen Regierungen von einer Betonung konfessioneller Gegensätze schlimme Folgen befürchteten. G. Ott schrieb einen neuen Text: „Die Gibellinen in Pisa“, Charlotte Birch-Pfeiffer einen „Anglikaner und Puritaner“ wobei sich Admiral Coligny in Oliver Cromwell verwandelt, der aber nicht etwa der Geschichte gemäß Karl I umbringen läßt, sondern umgekehrt, dieser den Cromwell. Auf solche Kleinigkeiten ging es nicht zusammen. Sogar Rossinis „Tell“ änderte gelegentlich Titel und Namen der Hauptpersonen, weil der Mord Geßlers als eines k. k. österreichischen Beamten auf der Opernbühne als gefährliches Beispiel wirken konnte.

[227] Mancher süddeutsche Kavalier mit besonders gutem Gedächtnis hat vielleicht noch Stellen aus seinerzeit hochgefeierten Opern von Münchener Hofkapellmeistern im Ohr, aus Chelards „Makbeth“ die schneidige Stretta des Hexen-Terzetts:



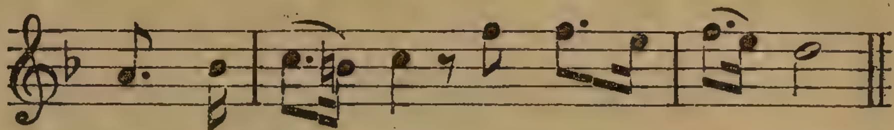
oder aus Franz Lachners unzähligemal gegebener Donizettisch gemeinter „Catarina Cornaro“ das urgemütliche Marschtrio (Weißbrot in gezuckerter Milch):



oder Andrea Cornaros Allegro:

„Bald na- hen die Gä- ste, es glän- zet der Saal!“

[228] Die Krone aller Musik aber (ich erinnere mich selbst noch der Zeit, da ich den Gedanken, etwas Süßeres, Ergreifenderes könne je geschrieben werden, für verrückt gehalten hätte) war Bellinis „Norma“ mit ihrer Fülle von Melodien. So Adalgisas auf allen Drehorgeln gespielten Gesang an Norma:



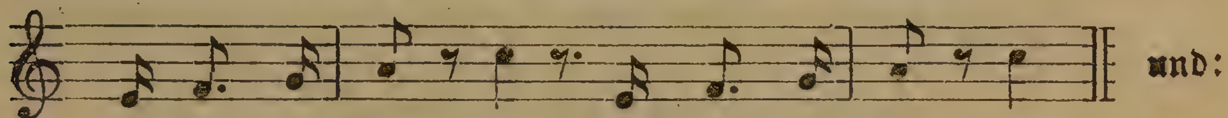
„Sieh, o Nor=ma, die teu=ren Pfän=der!“

Das Duo beider:



„Ja, bis zur letz=ten Le = bens=stun=de.“

Normas letzte Anrede an den treulosen Sever (Pollione):



„In die=ser Stun=de sollst du er=ken=nen!“ und:



„Nun bist du in mei=nen Hän=den!“

Des gallischen Feldherrn Orovist sanftes:



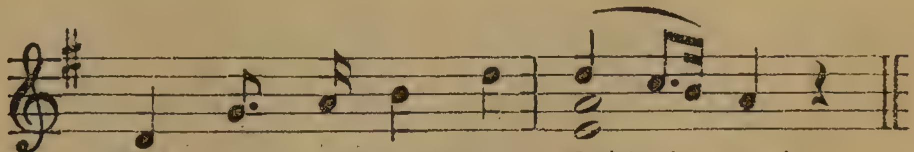
„Fluch den Rö=mern! Ihr Joch zu bre=chen!“

(Ultramontanen deutschen Männern zum Singen empfohlen!) und:



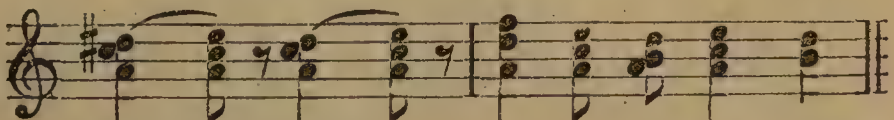
„Zit=tre, du stol=ze Cae=sar=stadt!“,

den Kriegerchor:



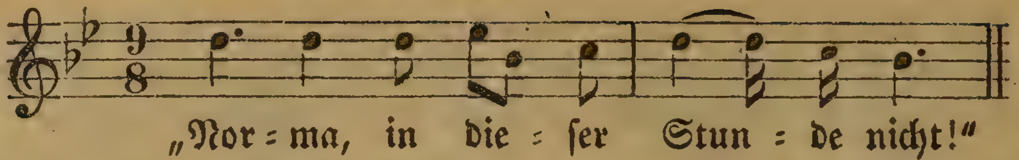
„Mö=ge der Gott der Schlach=ten!“

während der letzte:

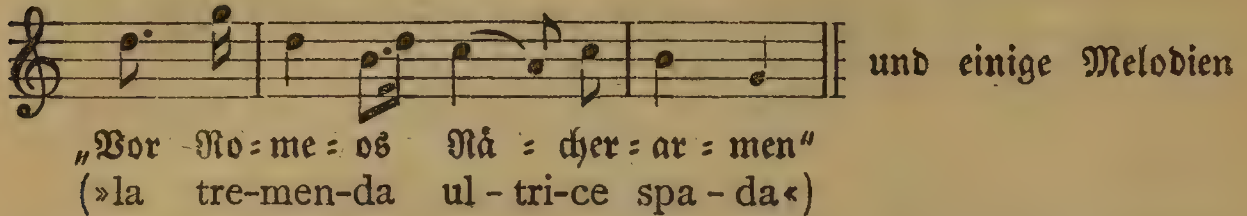


„Kämp=fe, kämp=fe, gal=li=sche Ei=chen!“

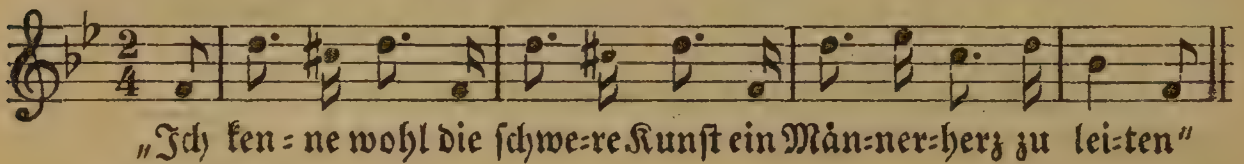
uns schon für reichlich realistisch galt. Auch das süße Terzett:



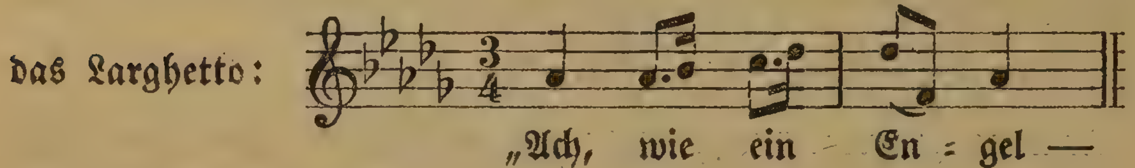
[229] Auch Romeos Arie aus Bellinis „Romeo und Julie“:



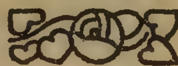
und einige Melodien aus Donizettis „Don Pasquale“, das Allegretto der jungen Witwe:



das Larghetto:



oh, und noch vieles andere, das man, — s. o. Meist nur ganz Alte kennen es noch vom Theater her, als Ohrenschmaus und — Gemütsbewegung! Verklungene schöne Zeiten! Nur der Musikalische kann euch zurückwünschen!





V. Unterhaltungsmusik.

[230] Die akademischen, eigentlichen „Konzerte“, die in einer großen Anzahl von Musikzeitungen, manchmal bis auf das „Tipferl vom i“ als wichtige Ereignisse besprochen werden und ausschließlich als „Sessel-“ oder „Stuhl“-Konzerte im geschlossenen Raum vor sich gehn, sind für viele rein Gesellschaftssache, eine „Welt, in der man sich langweilt“. Nur die Pausen sind davon ausgeschlossen, die für sie neben den eigenen und fremden „Toiletten“ den Kern der Sache bilden. Neben diesen „ernsten“ Konzerten gibt es ein weiteres Gebiet der Unterhaltungs-Musik; meist durch den Genuß von Speise und Trank, von geselligem Geplauder und freier oder eingefriedigter Natur gewürzt. Diese Zivil- und Militär-Konzerte von Streich- oder Blasmusik, in Sälen, Promenade-Pavillons, oder auf Terassen von Kurhäusern, Zoologischen Gärten, usw., auch mit „Pariser Besetzung“ in Kaffees und Hotels (Klavier, Harmonium, 2 bis 5 Streich- und Blasinstrumente, Schlagzeug) erinnern immer wieder daran, was die Verfertiger akademischer Musik heute so hundertfach vergessen, daß nämlich die Musik gemeinverständliche und vor allem angenehme Beziehungen zum Ohr des Hörers pflegen soll. „Unsere Beziehungen sind die besten!“ soll nicht nur der Diplomat sagen können. Diese Art von Musik ist nicht abhängig von literarischen Erinnerungen und Kenntnissen; sie spricht durch den Reiz einfacher Rhythmen, Melodien und verständlicher Harmonik zum Ohr, kennt den „Kontrapunkt“ höchstens als ohrenfällige melodische Auszierung irgend einer Mittelstimme. Sie hat keine selbständige Sonderquelle, sondern bezieht ihren Stoff in vielseitiger Weise überall her, — die Kurmusik, die zu früher, manchmal verwünscht früher Stunde, die Brunnentrinker versammelt, sogar aus der Kirche. Der einleitende Choral in der feierlichen Morgenstille des Frühaufstehers ist nicht selten rein klanglich das Schönste von der ganzen Veranstaltung. Von der akademischen Musik entlehnt diese Art nur einzelne eingänglichere Sätze aus Klavier-Sonaten, Sinfonien und Quartetten, wie Haydns „Serenade“, die letzteren natürlich in voller Streicherbesetzung gespielt. Der Theater-

musik sind die Ouvertüren entnommmen, darunter eine große Zahl, bei der die zugehörige Oper selbst längst vergessen ist, und eben nur mehr in ihrer Ouvertüre, die manchmal ja die beliebtesten Melodien bringt, weiterlebt. Ferner die Unzahl von Potpourris, Selektionen, Fantasien, was alles dasselbe besagt — während der Romane ein solches Ragout verschmäht und sich bei seiner Promenadenmusik ganze Szenen aus beliebten Opern einschließlich sogar der Rezitative von seinen prächtigen Blasorchestern vortragen läßt. Endlich ist das weite Reich der Operetten-, der Tanz- und Ball-Musik vertreten, in erster Reihe Walzer, Polka, Galopp, Quadrille und Française, das Volkslied in seinen vaterländischen, erotischen, studentischen und sonstigen Weisen ebenfalls durch Potpourris.

Alles dies ist in erster Linie

Die Musik des Rhythmus.

[231] Die „Gebrauchs-Musik", eine Art, die früher in höchstem Ansehen stand und im Rahmen derer z. B. Bach seine unsterblichsten Eingebungen fand, hat diesen Rahmen im Lauf der Zeiten recht sehr eingeengt. Soweit sie dazu dienen soll, bestimmte rhythmische Bewegungen, also Marsch und Tanz, zu begleiten, ist ihr Takt und Zeitmaß eben deshalb streng vorgeschrieben, beim Militärmarsch sogar auf den Bruchteil der Sekunde genau, da so und so viel Doppelschritte für die Minute festgelegt sind. In der ganzen Unterhaltungs-Musik spielt diese Gruppe die hervorragendste Rolle, zum allergrößten Teile läßt sie sich sogar auf eine kleine Anzahl bestimmter, meist Tanzrhythmen, leicht zurückführen.

Die Ouvertüre,

zumal die für das lebhafte italienische Logen-Publikum geschriebene, war ursprünglich, als »sinfonia« oft eine Gebrauchsmusik, die nur den Zweck hatte, die Oper, mochte diese noch so ernst sein, als eine gesellige künstlerische Festlichkeit, einzuleiten. Als Beispiel dafür hat sich in der ernsten Oper die zu Glucks wundervollem Orpheus erhalten, die nichts sein will als rauschende Unterhaltungsmusik. Italiener und Franzosen bevorzugten hierfür später gemeinsam eine kurze, feierliche Introduktion, in dem Hauptsatz aber, dem Allegro war ein marschartig stark akzentuierter, häufig punktierter $^4/_4$ Takt, also ausgesprochene Rhythmus-Musik, die Hauptsache. Solche stellen alle beliebten Garten-Ouvertüren zu romanischen Opern dar. Die stark markierten

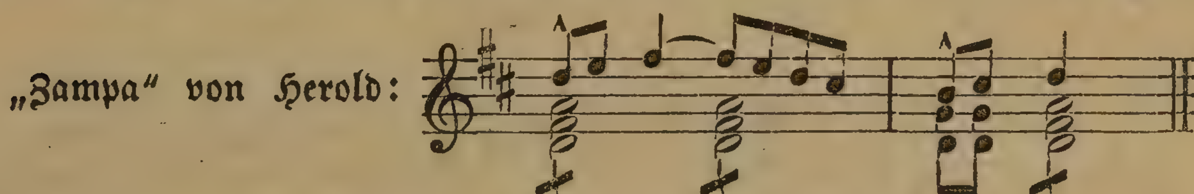
Akzente sind meist in jedem Takt 2, besonders wenn der ₵- (alla breve-) Takt vorgezeichnet ist; die elegante Leichtigkeit der unbetonten Taktteile und die flotte Fixigkeit der ganzen Bewegung machen den Reiz dieser Art von Musik aus, die im Grunde nicht deutsch ist. So die Ouvertüre zur „Zigeunerin" von Balfe



mit dem 2. Thema



„Zampa" von Herold:

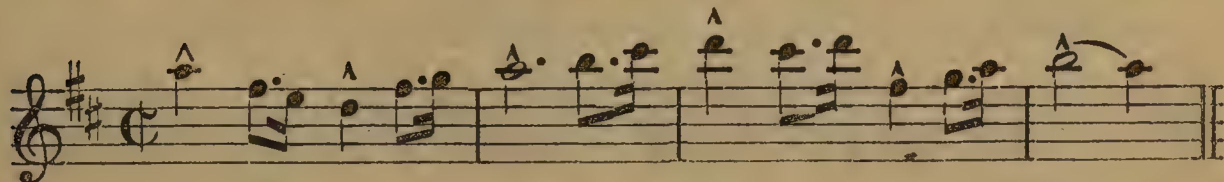


mit dem Romanzen-Thema:

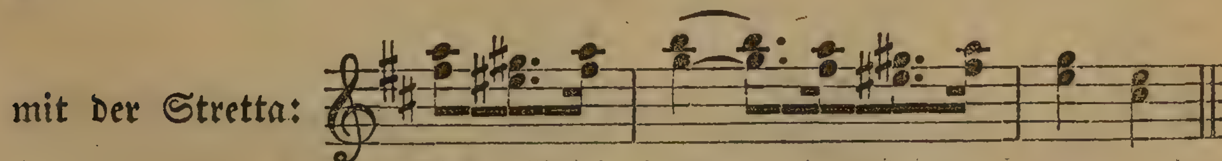


„In der Ju-gend hol-der Blü-te

lebte Alice zu Florenz". „Die Stumme von Portici" von Auber:

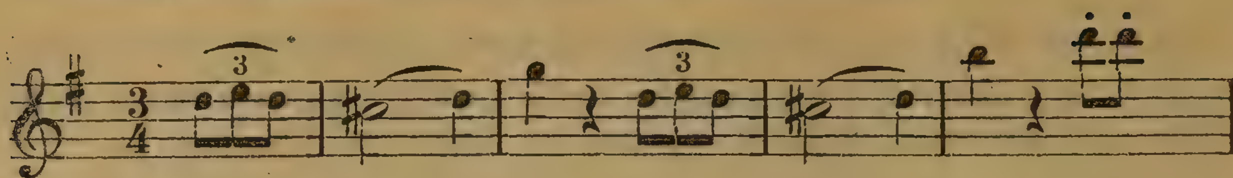


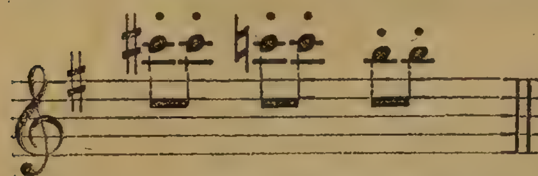
mit der Stretta:



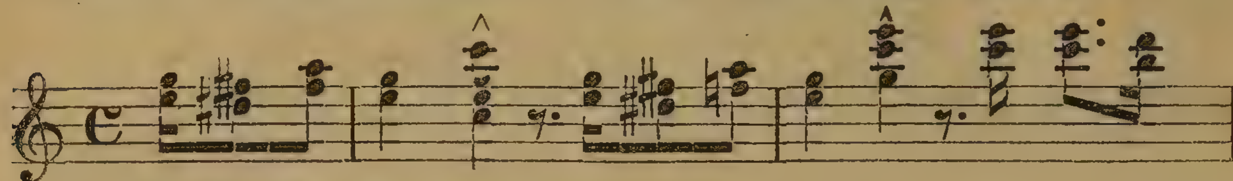
„Das teu-re Va-ter-land zu ret-ten!"

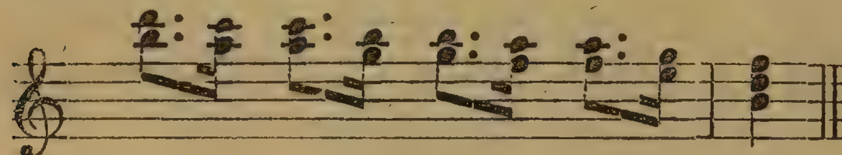
Mit Ausnahme von „Tell" und „Barbier von Sevilla" lebt Rossini nurmehr in seinen Ouvertüren und auch in diesen nur an Unterhaltungsstätten fort. Ein flotter Walzer erscheint nach einem schmissigen Marsch in der Ouvertüre zu „Die diebische Elster"

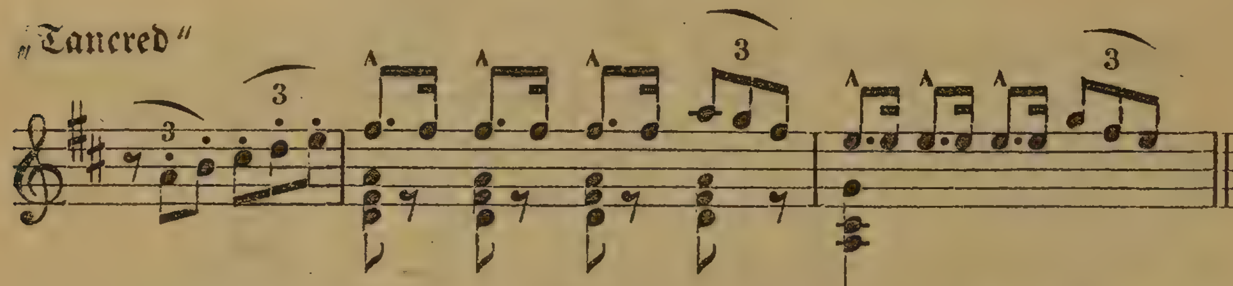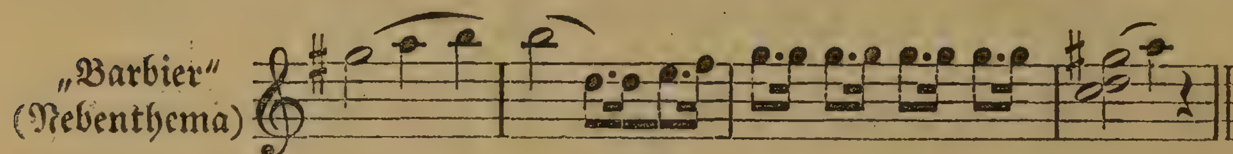




usw. (Motiv der auf ihren zwei Beinen hüpfenden Elster), sonst bevorzugt auch er meist den Marschrhythmus — „Die Italienerin in Algier:"

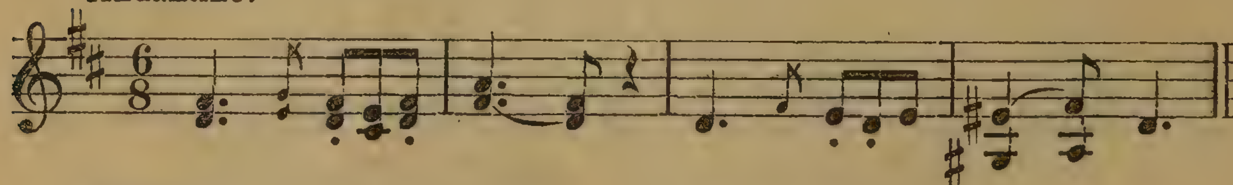


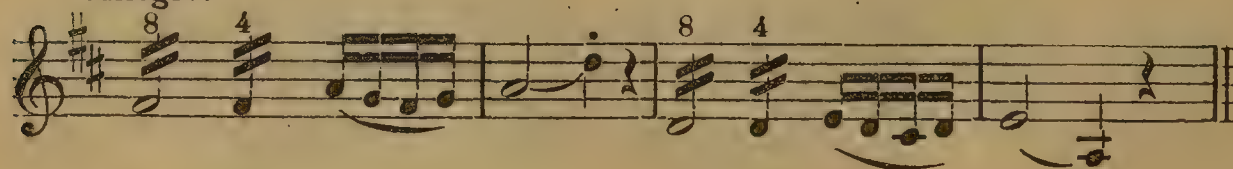




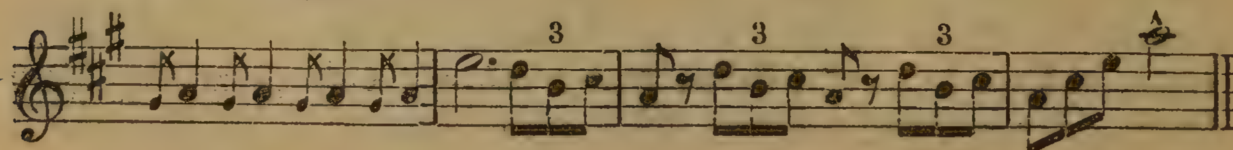


Semiramide (gutes Beispiel für vornehme Introduktion):



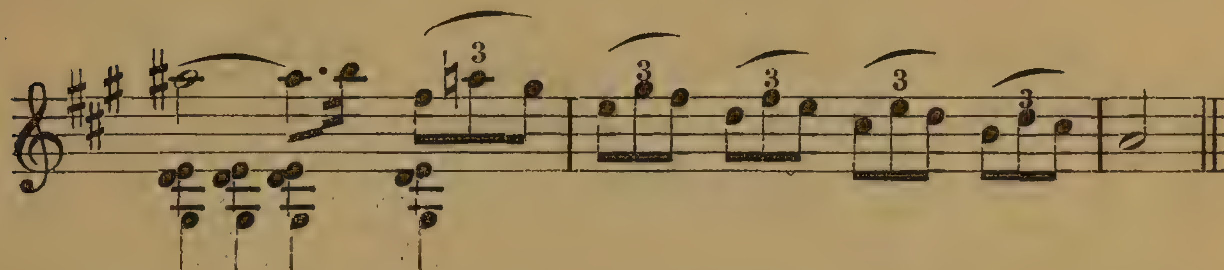


mit dem Mittelthema:

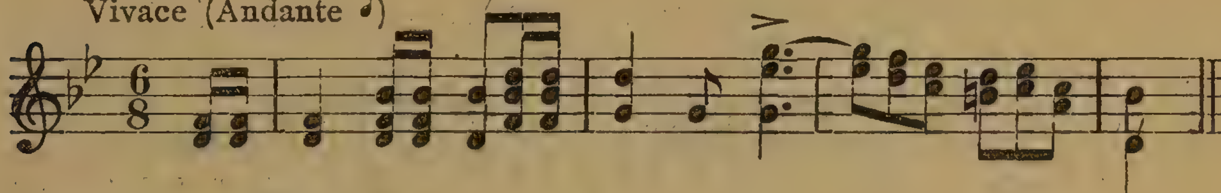


Othello, 2. Thema, recht vergnügt, trotz des auch von Rossini mit gewaltiger Dramatik behandelten Stoffes:





[232] Bei Donizetti begegnen uns zur Abwechslung zwei richtige Jagdstücke (schnell $^6/_8$) „Lucia“:

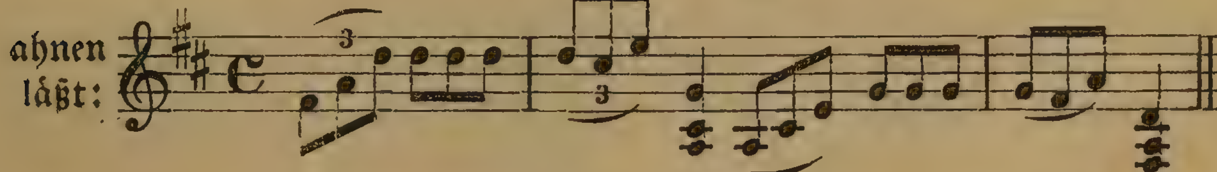


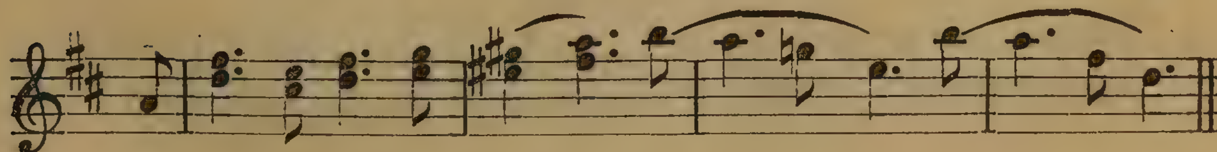
„Lucrecia Borgia“:

Allegretto.



In „Anna Bolena“ aber wieder das richtige tempo di marcia (Marschzeitmaß), das von der Herrlichkeit der gesungenen Melodie nichts ahnen läßt:





in „Fausta“ eine richtige Polka:



In dem tiefernsten, mit seinem Stoff ergreifenden „Belisar“ wieder ein

Allegro vivace.

flottes, elektrisierendes »Alla marcia«:

p

usw.

Nebenthemen:

Moderato.

endlich in der „Regimentstochter“ ein urgemütliches Polka-Motiv für

2 Trompeten:

p

Von neueren Italienern findet sich hauptsächlich der „Prolog“ von Leoncavallos „Bajazzo“, der eigentlich schnell $^6/_8$, also etwa Jagdstück

(Andante ♩.)

ist; je zwei Takte gehören dann zusammen:



Die spezifischen Formen des Tanz-Rhythmus.

($^4/_4$ Marsch, Gavotte, $^3/_4$ Polonaise, Menuett, Walzer, $^2/_4$ Rheinländer, Polka, Galopp. Die Operette als Vereinigung der gebräuchlichen Tanzformen. Der Wiener Biergarten als Pflegestätte der gesungenen Tanzformen: Dreher und Polka.)

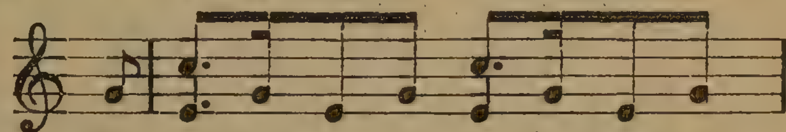
Der Marsch

[233] eröffnet und schließt häufig das Gartenkonzert; oft erscheint dort auch eine ganze Folge von Märschen, besonders die guten alten aus der Friedericianischen Zeit. Die altpreußischen Militärmärsche wurden, was sich schon in der auf die Minute von dem „Reglement" verlangten Schrittzahl ausdrückt, erheblich langsamer gespielt als die heutigen. Sie klangen überraschend weich und friedlich, da die Marschmusik nur aus sanften Instrumenten: Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, etwa 10 bis 12 Bläsern, bestand. Ihr ganzer Charakter war somit gründlich von dem des heutigen Militärmarsches, besonders dem ausgeprägt „schneidigen", zuweilen mit sentimental singender Trio-Weise, verschieden. Ein richtiges „Marsch-Potpourri" dieser Art umfaßt etwa die folgenden:

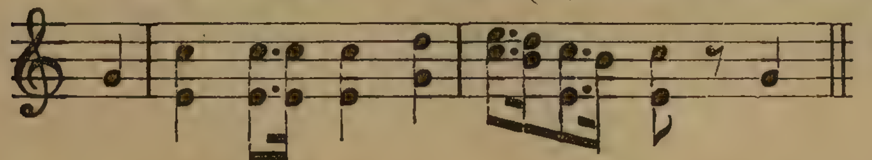
Der alte Dessauer.



erst später durch eingeschobene Noten verändert, indem man darauf sang:



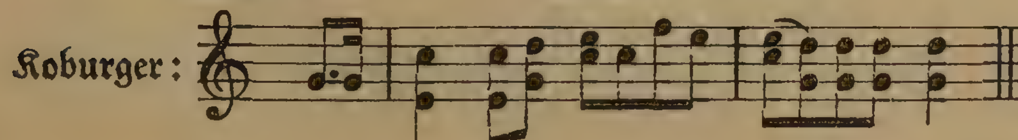
leb'n wir alle Tage". Hohenfriedberger (besonders prächtige Melodie):



Pappenheimer (ihm ähnlich, trivialer):



Koburger:



mit dem Trio:

(übereinstimmend mit dem des 2. Satzes von Haydns Militär-Sinfonie, mit Ausnahme der letzten drei Noten c.)

Torgauer:

(Thema)

Trio

Präsentiermarsch:

Marsch des Garde-Bataillons 1806 (Armeemarsch Nr. 2):

f

Trio

p

Marsch der finnländischen Reiterei:

Von neueren Märschen, öfter langsameren Tempos, meist keinen Gebrauchsmärschen, sind allbekannt: Radetzky-Marsch von Johann Strauß (Militärmarsch):

Trio
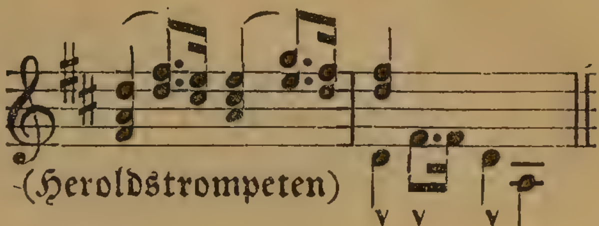
(Zwei Takte dieses Marsches gehen auf e i n e n Takt der vorhergehenden.)

[234] Marsch der Gallier aus Bellinis Norma, ein echt preußischer Defiliermarsch. Früher, als man auf historische Echtheit noch weniger hielt, kamen die Gallischen Musikkorps mit glänzend geputzten Blech-

instrumenten auf die Gallische Wälder vorstellende Bühne:



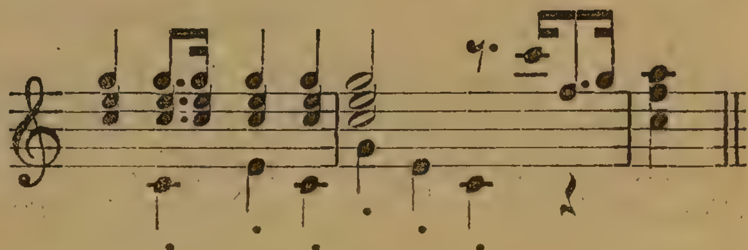
Franz Lachners »Catarina Cornaro« (feierlicher Einzugsmarsch):



Beliebter Marsch aus einer Orchester-Suite von Lachner:



Mozarts „Figaro" (gravitätischer Tafelmarsch):



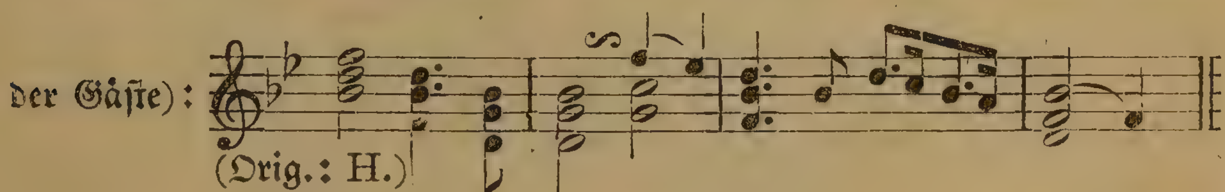
Bauernmarsch aus „Freischütz"



Feierlicher Marsch aus Beethovens „Ruinen von Athen":
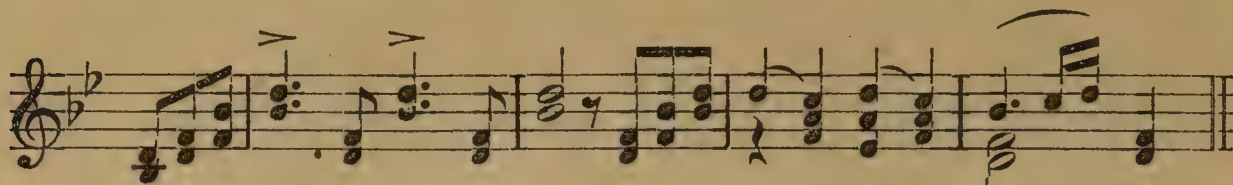


„Tannhäuser-Marsch" (Festmusik mit Chor aus Tannhäuser zum Einzug der Gäste):



mit dem Trio:



Marschtrio aus Rienzi, zu dem die Viertel mit dem Schwert an die Schilde geschlagen werden.

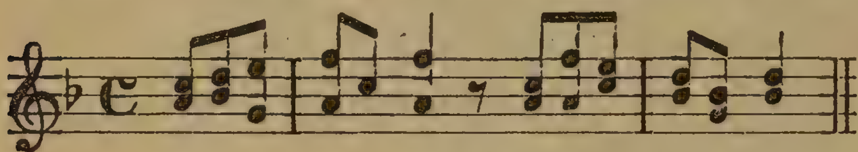


wozu allerdings passender gute deutsche Bierbäuche der Gegenwart, als Römer des Mittelalters schreiten dürften. Endlich als Beispiel der unzähligen Marsch-Polkas. (2 Takte auf einen richtigen Marsch-Takt) „Marsch" von Moritz Peuschel „Ich hatt' 'ne alte Tante!"
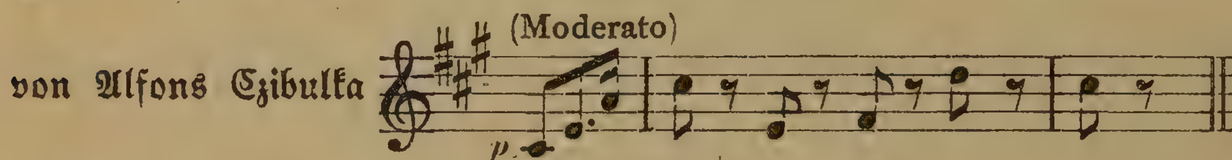


Die Gavotte,
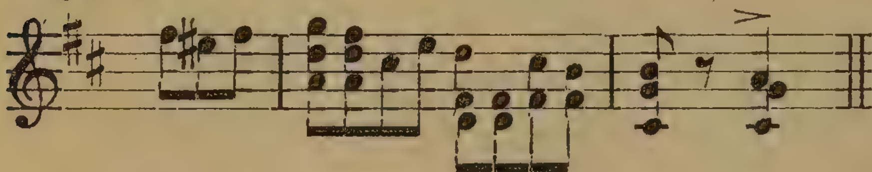
[235] ein sittiger Gesellschaftstanz der eleganten Welt, heute noch sehr gern als ruhiger Kostüm-Fantasie-Tanz einstudiert, steht musikalisch dem Marschrhythmus am nächsten, doch ohne dessen starke Akzente. Charakteristisch ist meist der zögernd genommene Auftakt; das Zeitmaß setzt mit dem ersten Volltakt oder noch später ein. Über die guten alten Vorbilder s. u. Familie. Der halbwegs besseren Unterhaltungsmusik gehört eine ganze Reihe neuerer Gavotten an:
G'füllte Nauntscherln; Typus einer Wiener Biergarten-Gavotte mit Text:



„Frauenlist" aus „Der Glücksritter"

von Alfons Czibulka



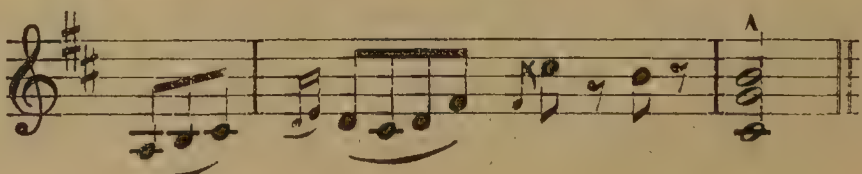


„Heimliche Liebe" von Johann Resch

(„Das ist die Liebe, heimliche Liebe):



Stephanie-Gavotte v. Czibulka op. 312:



„Schmeichelkätzchen“ von Eilenberg:



Gavotte-Duo aus Leo Falls Dollarprinzessin:



„Wir tan-zen Rin-gel-reih'n, ein-mal hin und her“——.

Die Polonäse,

[236] der langsame Dreivierteltakt im Zeitmaß feierlichen Schreitens, gehört heute noch in Form der einen richtigen Ball eröffnenden Polonäse zur Gebrauchsmusik. Berühmt wurde aus der Kunstmusik die für Klavier in A dur von Chopin, oft auch vom Promenaden-Orchester gespielt, wozu das trompetenartige Thema des Trio anreizt:



Meyerbeer zeigt die Genialität seiner treffsicheren Erfindungsgabe nirgends deutlicher, als in einem Stück Gebrauchsmusik, den Fackeltänzen für die kleinen preußischen Hoffeste. Das Thema des einen in B



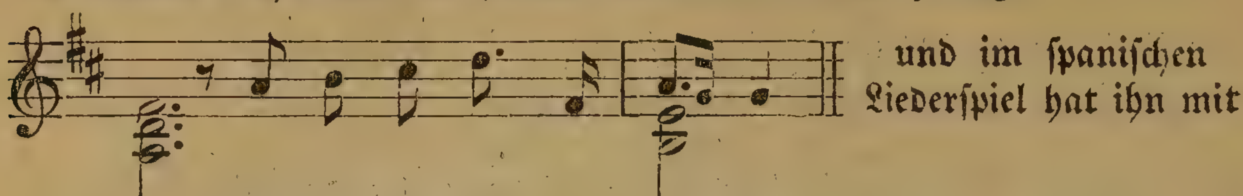
ist durch Gartenkonzert aller Militär- und Zivilkapellen volkstümlich geworden; in seiner Vereinigung der vorgeschriebenen straffen Rhythmik mit der Fantastik des gegebenen Tanzes vorbildlich wirkend.

Ganz köstlich zeigt die Art, wie sich Göthes Philine bei festlichen Anlässen gibt, die Polonäse aus Thomas' „Mignon“ (auch in der Ouvertüre vorkommend):
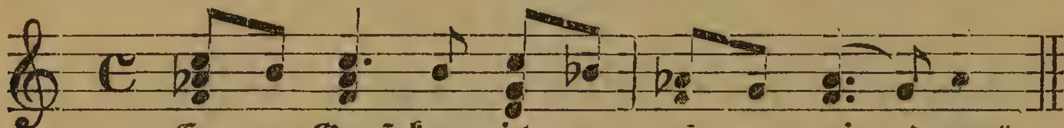
„Es stieg Ti-ta-nia heut zu Euch her-ab!“
(Ti-ta-nia ist her-ab-ge-stie-gen).

Sie erregt das Entsetzen mancher, die ganz vergessen zu fragen, wie man denn diese Figur sonst in Musik setzen kann. Ihre Charakteristik trifft ebenso ins Schwarze, als die der schwermütigen Mignon durch ihr Sehnsuchtslied.

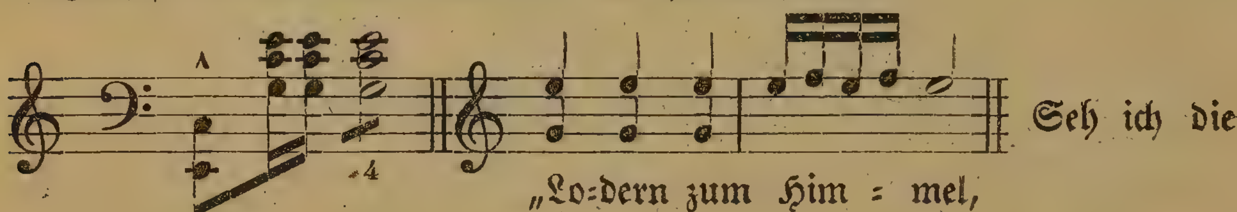
Der spanische B o l e r o hat dieselbe Begleitungsfigur: kein Geringerer als Robert Schumann in seinem Tenorlied „Der Hidalgo"



und im spanischen Liederspiel hat ihn mit größter Feinheit angewandt. Eine Art Bolero-Rhythmus im $^4/_4$-Takt zeigt der Auftritt des Stierkämpfers in Carmen:



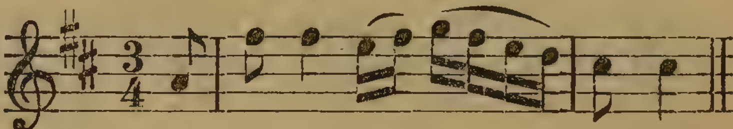
Auch im Troubadour und den Fantasien daraus erfreut die kriegerische Tenor-Arie Manricos im Polonäsentakt:



Seh ich die Flammen! — Bald mag die Erde Feindesblut färben" usw.

Verfeinert hat selbst Beethoven in seiner Streichtrio-Serenade diesen Rhythmus angewandt,

»Rondo alla Polacca«



[237] Einen anderen Typus des l a n g s a m e n $^3/_4$-Takts, der des alten

Menuetts

mit seinen gemessenen Schritten und Verbeugungen zeigt das Menuett aus Don Juan:



und das erst in neueren Jahrzehnten ausgegrabene, aus einem Streichquintett von Boccherini:



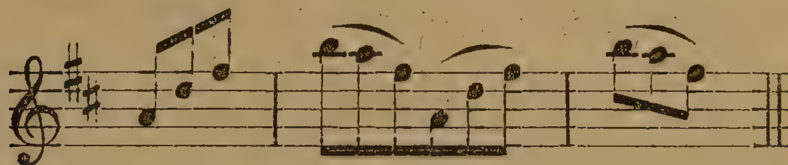
das erste ur-einfach, zum Tanzen auf der Bühne bestimmt, das zweite verfeinert als Spielmusik.

[238] **Weitaus der melodisch und harmonisch mannigfaltigst behandelte Typus des Tanzes aber ist der Walzer.**

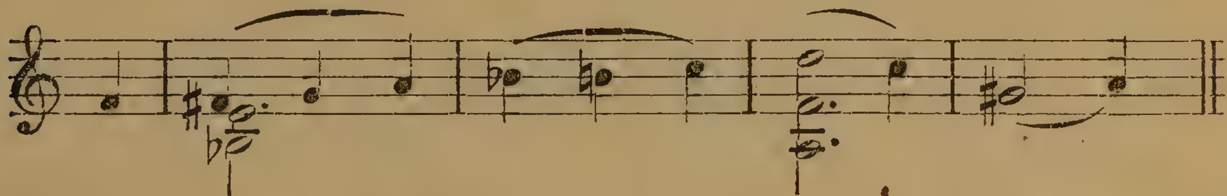
Unter den Opernwalzern allbekannt als „Faust-Walzer" ist jener aus Gounods Margarete:



Mehr dem Dreher (s. d.) nähert sich der aus Freischütz:



Viel flüchtiger im Tempo, ein echter Walzer, ist der aus Hans Heiling

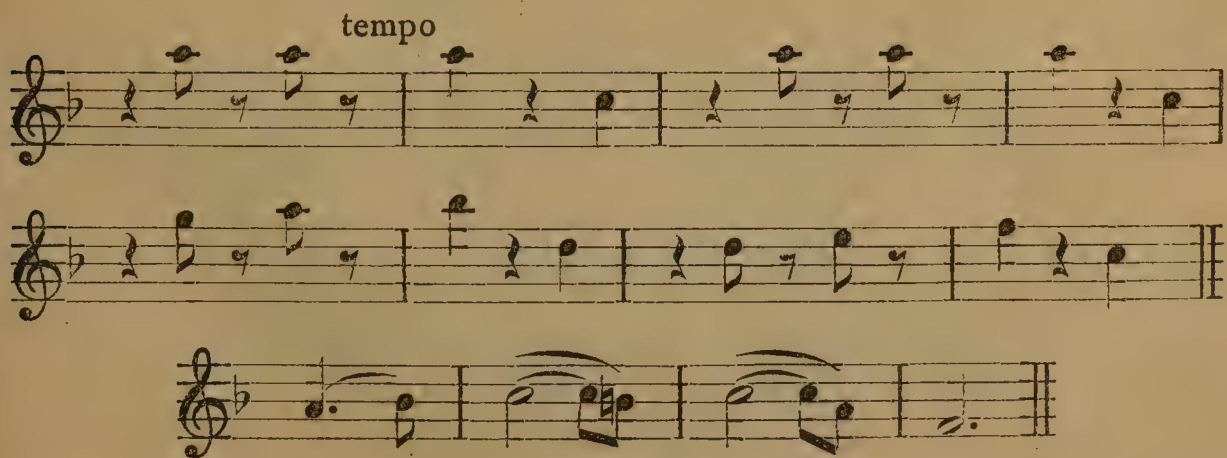


Ein echt deutscher, schwerbetonter, langsamer Walzer findet sich auch im Trompeter von Säkkingen (Fridolinsfest)



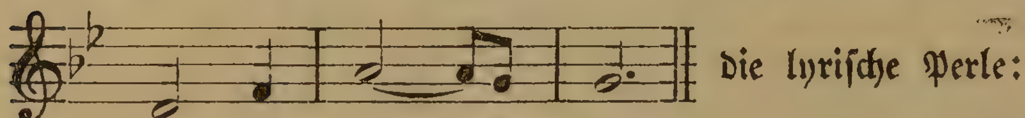
„Der Schwarz-wäl-der Bursch und die Höh-gau-er Maid."

Den Typus des guten alten Wiener Walzers vertritt am deutlichsten Joseph Lanner und aus dessen Walzer-Partie die „Schönbrunner" wieder einige Themata, wie

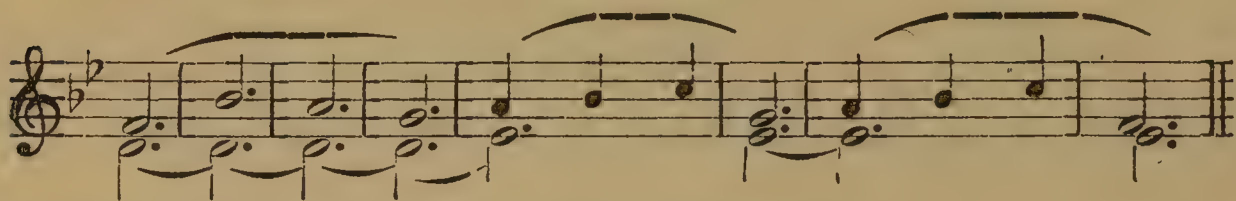


[239] Der eigentliche Walzer-König aber bleibt Johann Strauß der Sohn, der außer der ausschließlichen Behaglichkeit und wiegenden Rhythmusseligkeit Lanners eine ganze Fülle von Stimmungsreichtum in seine Walzermelodien bannte. So im Walzer „Rosen aus dem Süden" (über Wiener Operette, s. u.) nach Motiven aus dem „Spitzentuch der Königin"

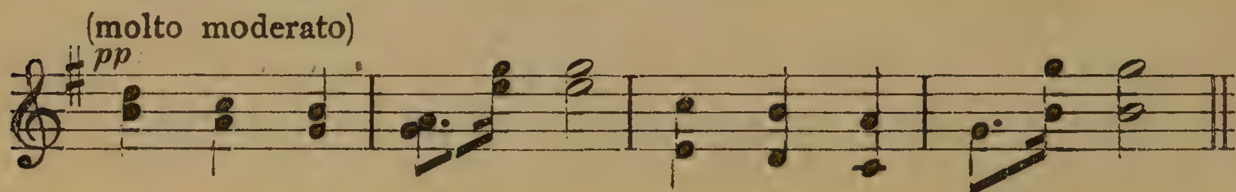




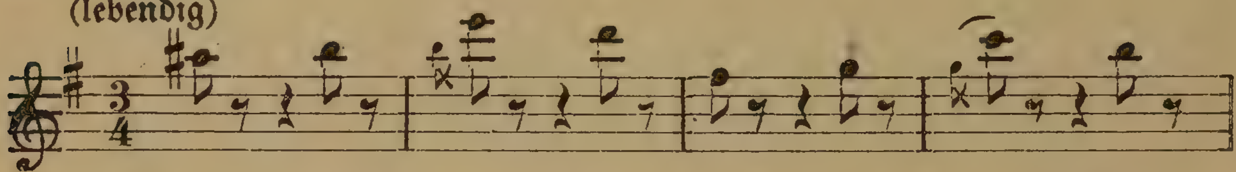
die lyrische Perle:

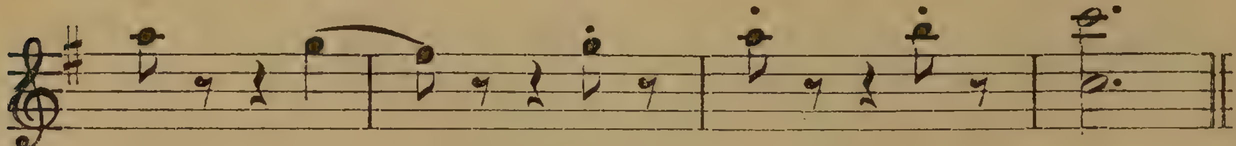


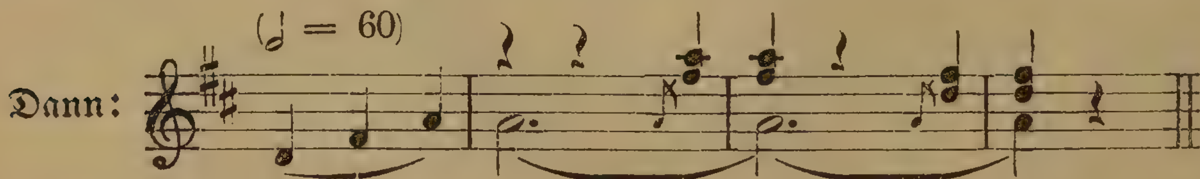
Geschichteln aus dem Wienerwald (Zither-Solo)



„Morgenblätter"





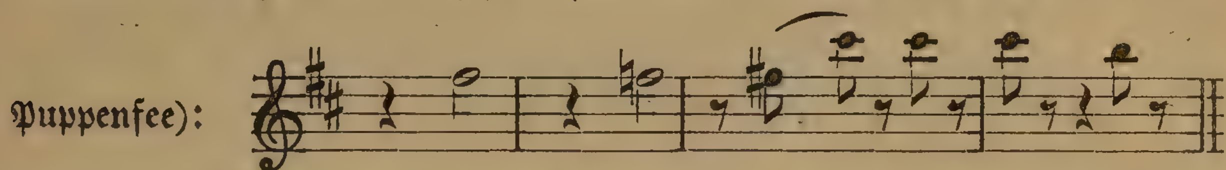


„An der schönen blauen Donau", ein Werk voll Steigerungen, Übergängen usw. meisterhaftester Art, worauf in Berlin schauderhafte Menschen Schillers „Bürgschaft" singen („Zu Di-o-nys, nys, nys, nys, nys!!!). Der gesangvolle „Lagunenwalzer" aus „Eine Nacht in
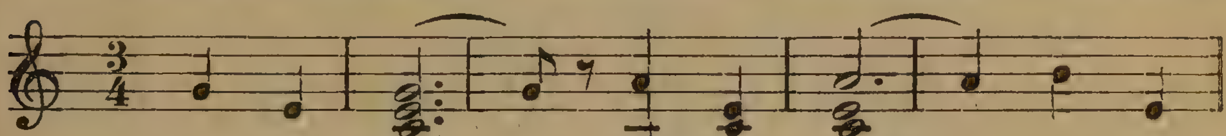
Venedig":



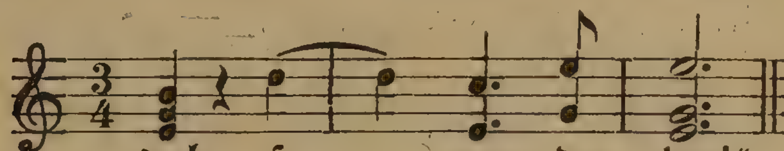
Puppenfee-Walzer von Josef Bayer (aus dem bekannten Ballett: Die Puppenfee):



[240] Von anderen echten Walzern seien noch erwähnt: Traumwalzer aus „Der Feldprediger" von Millöcker (Gesangswalzer für Tenor)

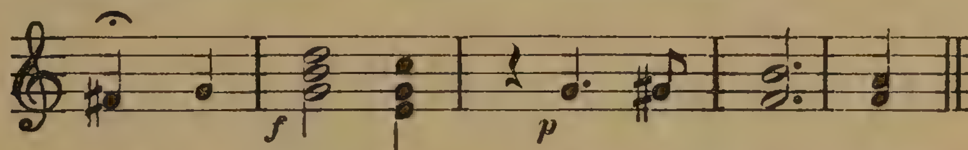


„Nur ein Traum, flücht'-ger Schaum, a - ber



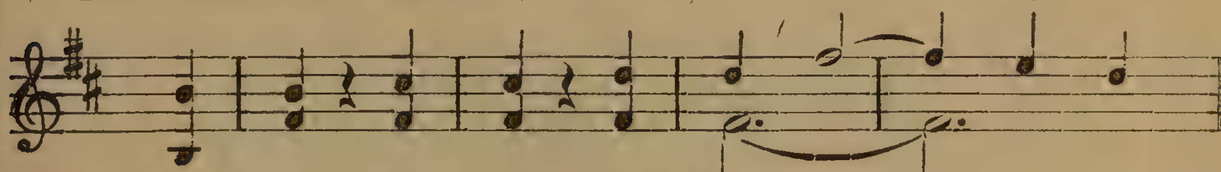
doch so wun - der - bar!"

Ernestine Wegener-Walzer von Ludolf Waldmann



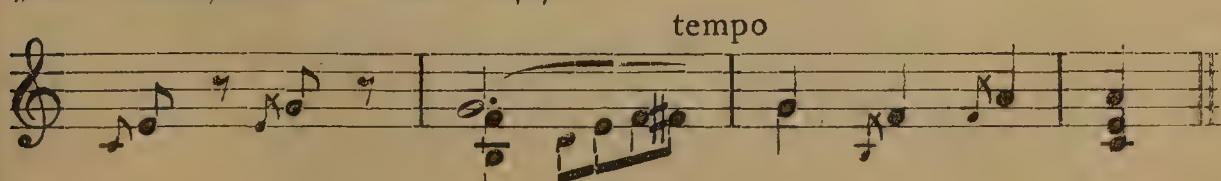
„Ach ein Wal - zer ist mein Le - ben!"

Le petit Bleu von Wenzel



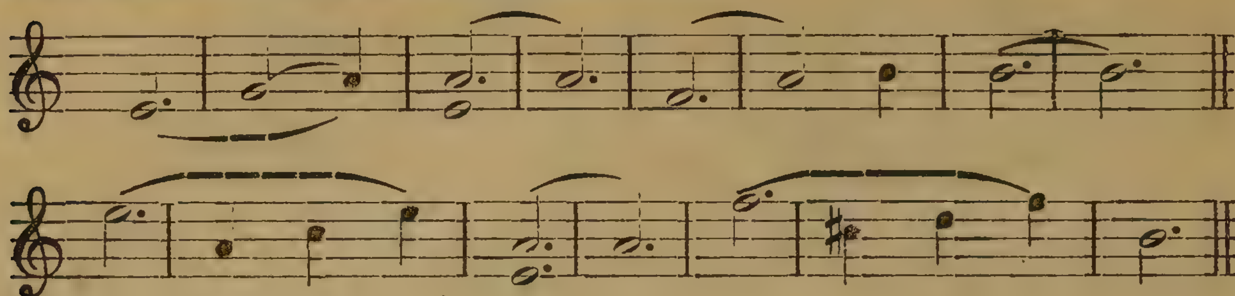


„Am Wörther See" von Koschat

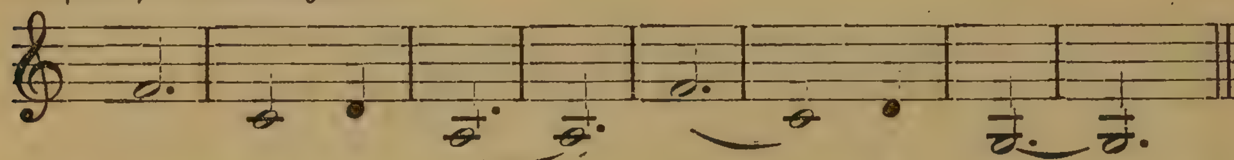


„Bua, sei g'scheid.
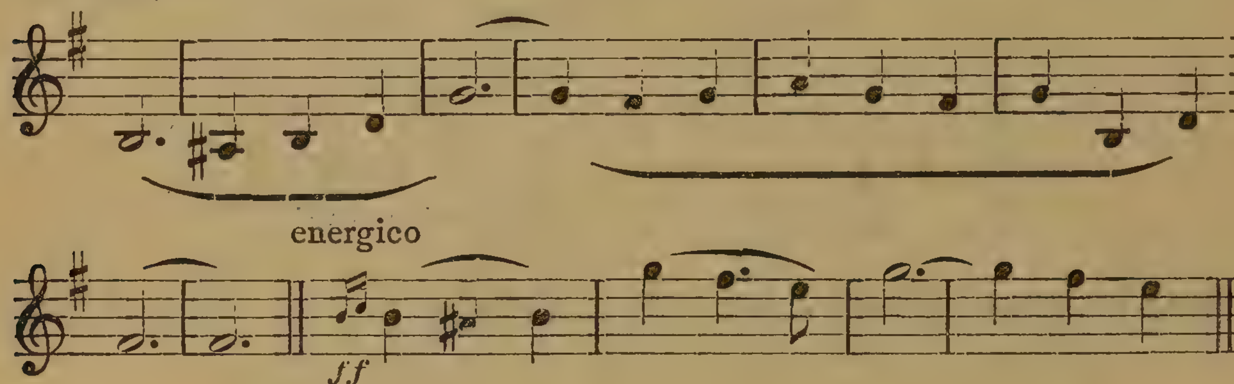
Emil Waldteufel, Die Schlittschuhläufer:



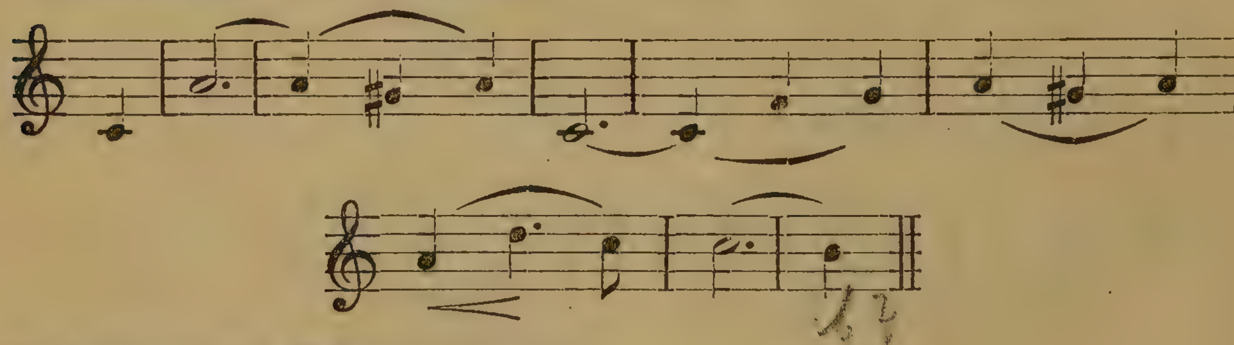
derselbe, Sirenenzauber:



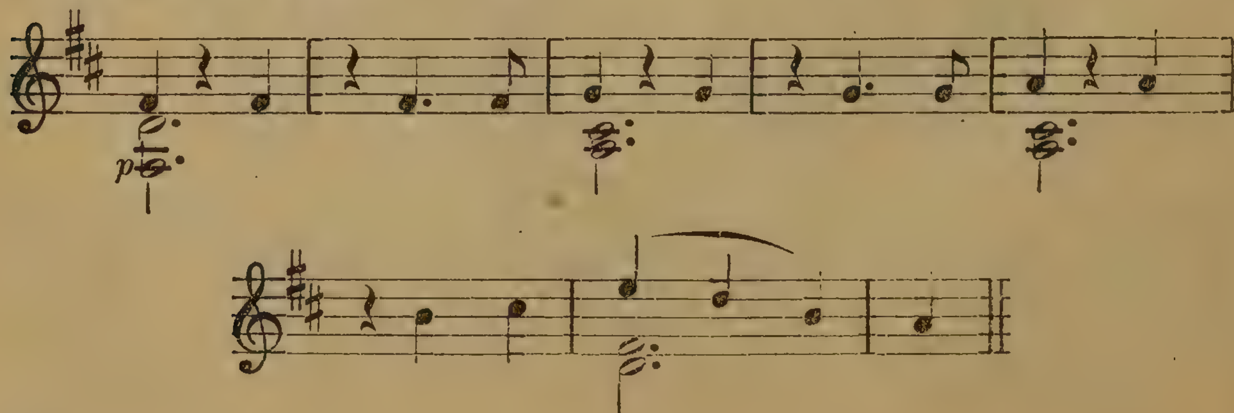
[241] Endlich ausländische Walzer: „Über den Wellen" von Juventino Rosas



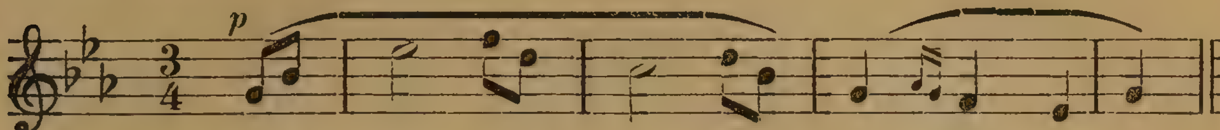
„Donauwellen" von Ivanovici



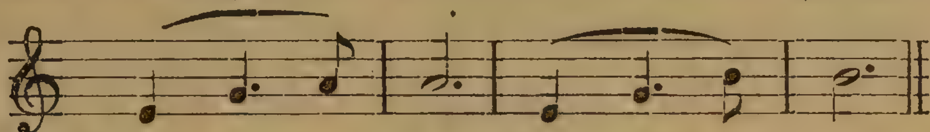
Kußwalzer von Arditi (il bacio)



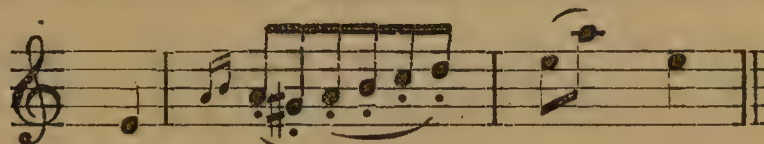
Coppeliawalzer von Leo Delibes



Walzer aus den Glocken von Corneville von Robert Planquette:
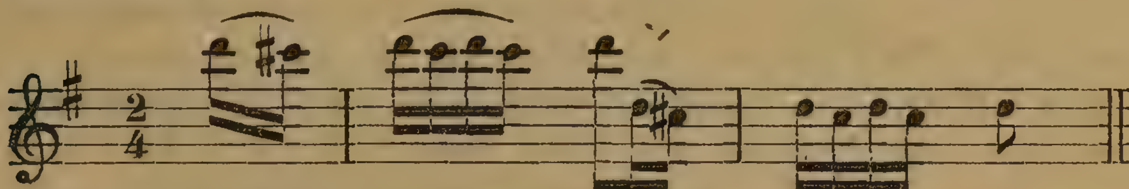


Eine der beliebtesten walzerartigen Konzertstücke ist „Anitras Tanz" aus E. Griegs Schauspielmusik zu Henrik Ibsens „Peer Gynt"



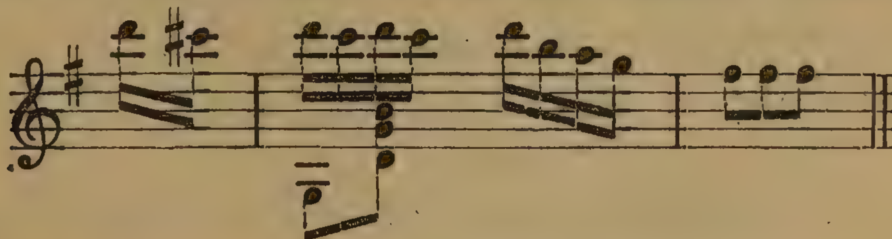
[242] Der einschneidendste Unterschied in der Tanzrhythmik ist jener zwischen 2/4- und 3/4-Takt. Als langsamer Typus des letzteren ist in Tanzsaal, Familie und Unterhaltungskonzert

der Rheinländer
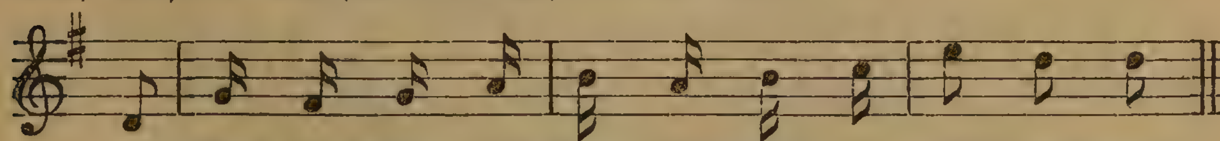
beliebt, eine Art verlangsamte Polka, mit deutlichen vier Achteln. Bearbeitungen aller Art erklingen vor allem von Richard Eilenbergs „Die Mühle im Schwarzwald". Das Thema wird hier erst vorbereitend hervorgelockt,



bis es sich in seiner ganzen berauschenden Schönheit enthüllt:



Auch Eichlers Komposition, auf die der Text



gesungen wird, war lange Zeit allgegenwärtig (s. auch Musikalische Spielereien).

Bewegter als der Rheinländer ist die

Polka

nicht zu verwechseln mit Polacca, Polonäse. S. u. Wiener Biergarten.

Die schnellste Art des $^2/_4$=Takts ist der

Galopp

(auch Schnellpolka), wie er am Schluß von Nicolais „Lustigen Weibern“ auch am Ende der Ouvertüre erklingt:



[243] Das Hauptgebiet für den echten Wiener Walzer, wie für alle feiner behandelten Tanzrhythmen ist die Wiener

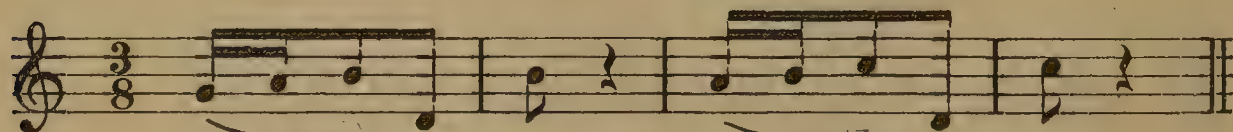
Operette,

wie Johann Strauß, Franz von Suppé, Karl Millöcker sie vertreten.

Als die gehirnerweichenden Berliner Tanz=Potpourris, die Affenschande der „musikalischen“ „Kultur“menschheit noch nicht „Operette“ hießen, war dieses Wort ein Ehrentitel für die noch vollkommenere Auflösung und Einschmelzung aller Gegensätze in ein sinnenfreudiges, ausgeprägt heiteres, humorvolles und rhythmisch tanzmäßig vergnügtes Allgemeinding, als die Oper es bieten kann. Aus der überreichen Fülle sei hier nur einiges aus den ersten Meisterwerken erwähnt. So aus Joh. Strauß „Fledermaus“ die langsamen Walzer



(der eigentliche Fledermauswalzer in der Ouvertüre und im 2. Finale), die Arietta



„Mein Herr Mar=quis! Ein Mann wie Sie, —

Sollte doch so etwas besser verstehn.“ Die wundervolle Mazurka, eines der schönsten Beispiele dieses vornehmen Rhythmus mit drei

betonten Vierteln:

Brüder-lein Brü-der-lein und Schwe-ster-lein"

der Rheinländer

„Spiel ich die Da-me von Pa-ris".

[244] Die allerreichste Musterkarte von Tanzrhythmen aber bietet das klassische Werk der Operetten-Literatur überhaupt, Strauß' Zigeunerbaron. Allegretto (Quadrillenfigur) Chor der Schiffer:

Walzer:

rit. tempo

Gavotten:

„Hoch-zeits-ku-chen, bit-te zu ver-su-chen!"

und mit der reizvollen Entwicklung:

„O nimm dich in Acht, Ge-sell, ein schön Ge-sicht be-zaubert schnell"

[245] Aus Millöckers melodienreichem „Bettelstudent“ der Kehrreim des Liebesduetts, Simon und Bronislawa:

„Nur das Ei = ne bitt' ich dich:

Liebe mich!“

die Mazurka:

„Ich knüpf = te man = che zarte Ban = de“.

Aus dem Duo zwischen Jan und Laura den langsamen Walzer

„Ich setz' den Fall,

ich wär durchaus nicht hoch geboren.“

den Strophenschluß von Oberst Ollendorfs großer Szene (Walzer)

„Ach ich hab sie ja nur auf die Schul = ter ge=küßt“,

den Chor der Gattinnen der Gefangenen, welche den alten Kerkermeister streicheln (Polka):

„Ach, lie=ber Mei=ster En=te=rich, seid doch kein sol=cher Wü=te = rich!“

[246] Von Suppé: aus der Ouvertüre zu „Leichte Cavallerie“ (Quadrillen=Figur) am Rhein übermütiger Weise noch gesungen:
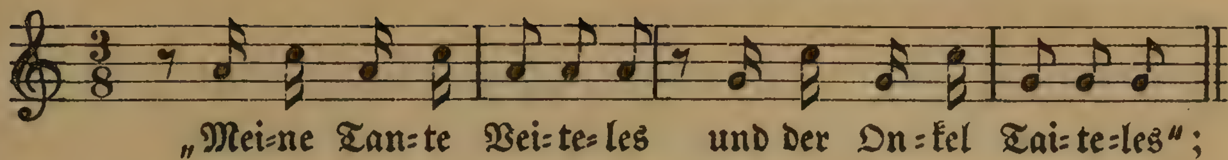
„O mer las=sen uns pho, o mer las=sen uns pho, o mer

las=sen uns pho=to=gra=phie=ren!“

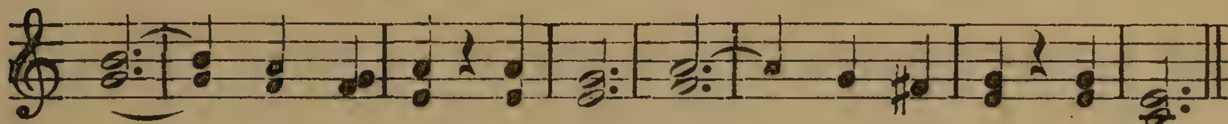
Aus der „schönen Galathea die Gavotte:

„Doch so klas=sisch, klas=sisch, klas=sisch,

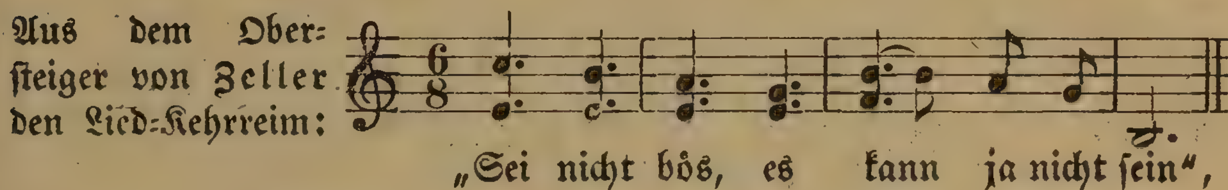
doch so klassisch nicht wie wir!“ und den langsamen Walzer:



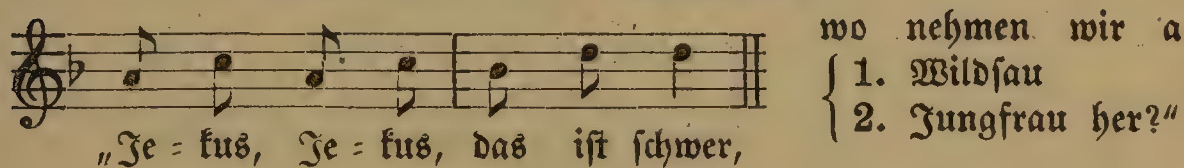
aus der Ouvertüre „Dichter und Bauer“ der langsame Walzer:
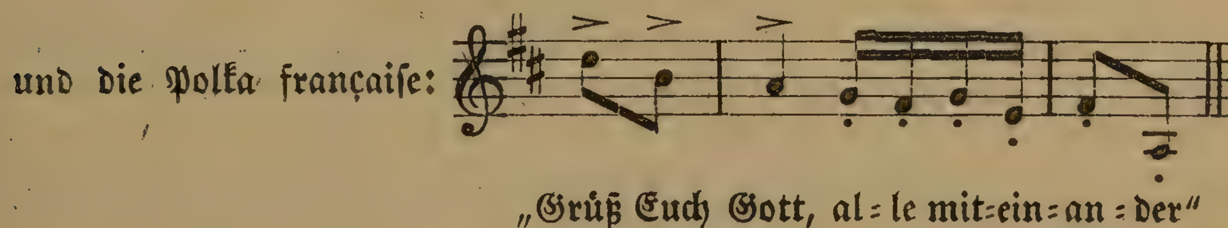


Aus dem Obersteiger von Zeller den Lied-Kehrreim:



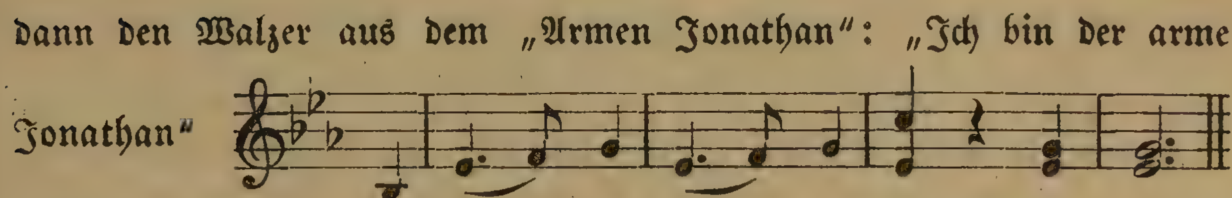
aus seinem „Vogelhändler“ die langsame Polka:



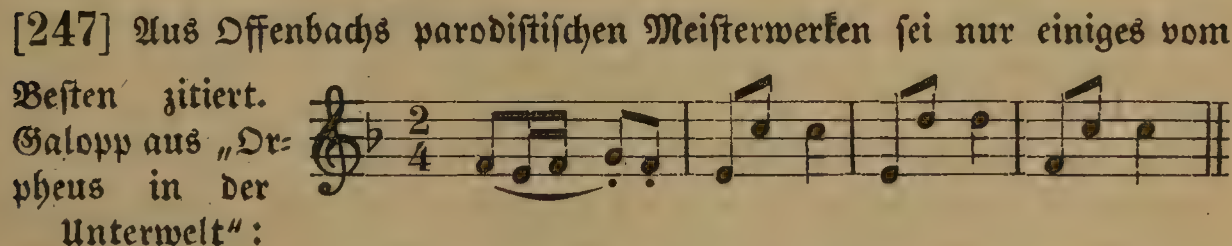
und die Polka française:



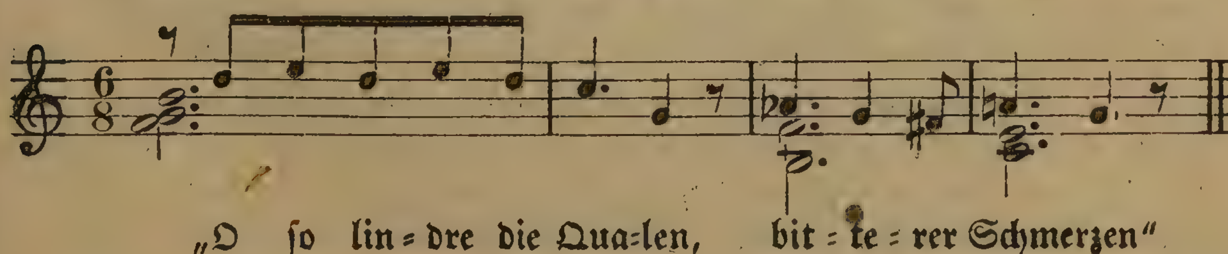
dann den Walzer aus dem „Armen Jonathan“: „Ich bin der arme Jonathan“



[247] Aus Offenbachs parodistischen Meisterwerken sei nur einiges vom Besten zitiert. Galopp aus „Orpheus in der Unterwelt“:



Von Helenas Kavatine „O göttlich Paar“ aus der „Schönen Helena“



Walzer (2. Finale ebendort)

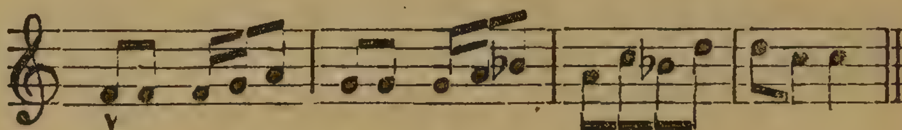


„Ent-flie-het ei - - lig ih - rem Grim - me!"

Endlich aus „Mamsell Angot" von Charles Lecocq die hübsche Polka „Mit Fischen in der Halle"

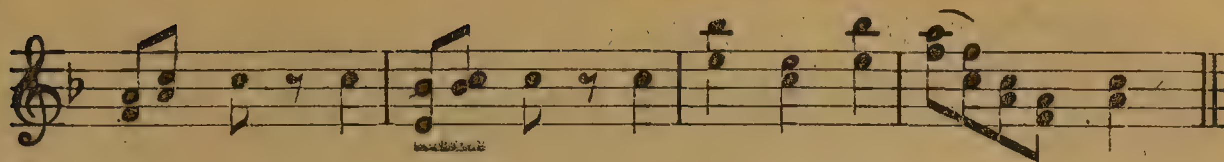


und den Kehrreim



[248] Der Wiener Biergarten

ist die Pflegstätte zweier tanzrhythmisch hochwichtiger Typen: des Drehers und der Polka, beide in der ursprünglichen Form des Gesangsvortrags, den jedoch auch die führende 1. Violine ersetzen kann. Der ethnographische Unterschied im rhythmischen Empfinden, der sich in der Behandlung des $^3/_4$-Taktes bei Nord und Süd in Deutschland findet, ist von grundlegender Charakteristik für beide Teile. Der urösterreichische Takt ist der Dreher, der sich in dem später entstandenen Wiener Walzer nur wenig verschnellert. Der berühmte Wiener Hofball-Musikdirektor Eduard Strauß, Neffe des großen Johann, nahm selbst im Konzert 60 Takte in der Minute, während man auf den Bällen wie in der Konzertmusik in preußischen Offizierkasinos, auch bei der Platzmusik dort, bis zu 90 zählen kann. Der Preuße muß dann also drei Takte in derselben Zeit tanzen, die der Österreicher zu zweien braucht. Das eigentlich-wiegende Walzertempo mit drei deutlich unterschiedenen Zählzeiten findet kaum ein norddeutscher Dirigent; sie streben innerlich auf den Ein-Takt zu, wie das Scherzo der Wiener Sinfoniker ihn kennt. Da nun das Gefühl des Taktes überhaupt nur durch den Wechsel von Schwer und Leicht entsteht, faßt das Ohr mindestens zwei solcher Ein-Takte zusammen und hört beim schnell gespielten Walzer eben $^6/_8$-Takt. Unendlich wie die Fülle der heute erzeugten Walzer war in Wien vordem die der Dreher, deren Langsamkeit oft noch durch beschaulichen oder gefühlvollen, ja sentimentalen Text gesteigert wird. Jedes mechanisch verständnislose Treiben des Zeitmaßes zerstört die harmonische Ruhe dieser Gesänge aus dem Capua der Geister! Unerschöpflich ist die Fülle solcher Dreher. Genannt seien: Tyrolienne aus Bayers Puppenfee, als typisch für den ursprünglichen Oberländer-Rhythmus:



„Die wahre Lieb ist das nicht!“ Text und Musik v. Alex. Krakauer:



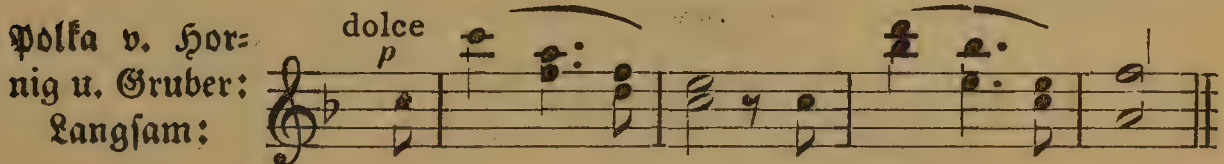
„Wiener-Wald v. Ad. Hirsch: (mit Vogelgezwitscher auf der Wasserpfeife im Orchester)

Langsam.



(Kehrreim:) Wie-ner-wald, Wie-ner-wald, zau-bri-scher Klang!
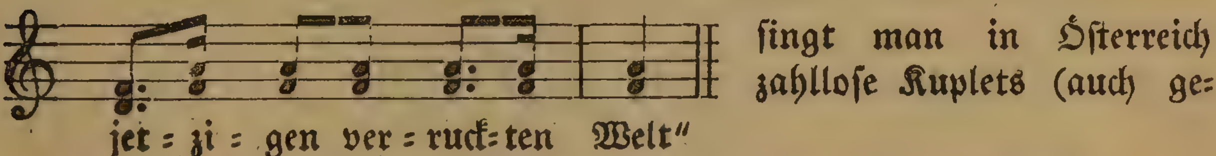
„A Sträußerl am Hut“ Kehrreim des Rekrutenlieds „Tauglich“, Polka v. Hornig u. Gruber: Langsam:



Auf die maßlos beliebte Melodie zu „Der höchste Krenn“ (Meerrettich) von F. Schifferl, Musik von Pichler



„Weil oft dum-me Sa-chen Pro-pa-gan-da ma-chen in der



jet-zi-gen ver-ruck-ten Welt“

singt man in Österreich zahllose Kuplets (auch gesungen mit g auf der Silbe „Weil“ und a auf der Silbe „jetzt“.

[249] Josef Lanners Dreher zu Math. Schmids „O das ist guat“ („Wann alles schon schlaft“) mit dem Endreime:



„O! das ist gut“

Schellerl-Tanz, mit den verschiedensten Texten gesungen:

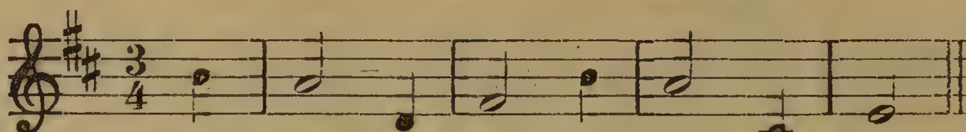
Langsam.



Obst d'hergehst zu mir!



O teures Erbsien (Strafanstalt) 

Walzer von Josef Rueff 

oder { „Herr Haupt=mann fein, i bitt recht schön,
„I bitt, Herr Hauptmann

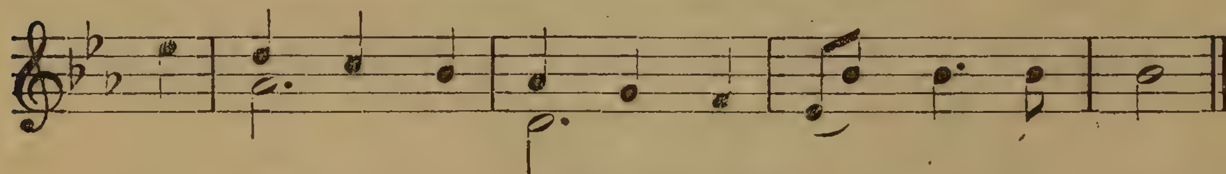
ach lassen's mich in Urlaub gehn."



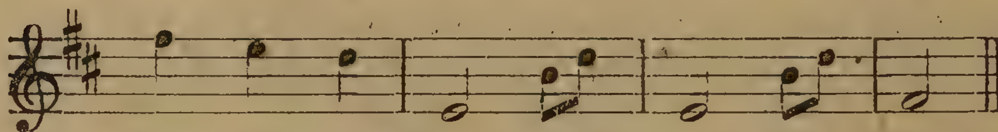
„Wann i a = mal stirb, stirb, stirb, müss'n mi d'Fiacker / d'Schneider trag'n

und dabei Zithern schlagn", ein Dreher, mit dem der bekannte Wiener Schriftsteller Max Kalbeck den Schlußgesang der Solo=Violine in Strauß' „Heldenleben" verglich (O Hofrat!), wird auch von anderen Berufsarten gesungen.

„Weil d'Österreicher G'sangeln die Grillen vertreiben"



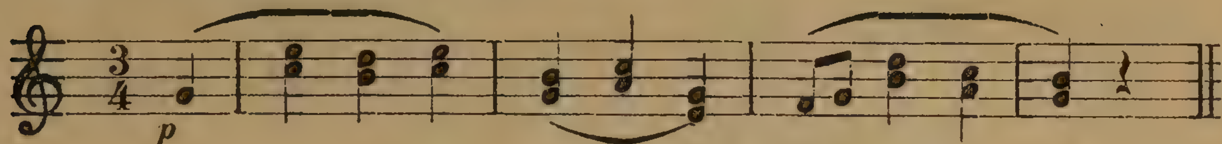
Hö, ho, d'Schnapper san do!" 

(Kehrreim): 

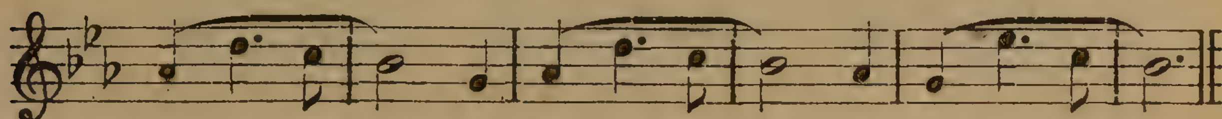
„Das ist mein Wien, mein lie = bes Wien,"

Titel und Kehrreim von „G'mütlich und fesch" von Franz Wagner.

[250] Hörst, Freunderl, drahn ma auf!



ähnlich „Servicerl“:



Sioly, nach Worten Wiesbergs:

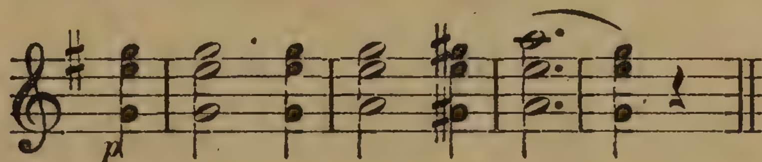
„Zur blonden Re = si sagt der Drechsler Franz“

mit dem Endreim:



„Dös hat ka Gö = the g'schrieb'n, das hat ka Schil-ler 'dicht.“

Sioly „Heut hab' i schon mei' Fahnl“ Worte von Jos. Hornig:





„Von ei = ner G'müt = lich = keit ka Spur,“

Kehrreim aus „Pfüt di' Gott, du alte Zeit“ Text und Musik von Karl Lorens.

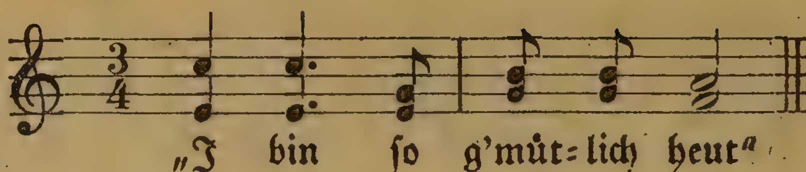
Den Schlußgesang der Posse „Die moderne Wirtschaft“ oder „Don Juans Streiche“ hat der Volksmund also geändert:

(Strophe 3):

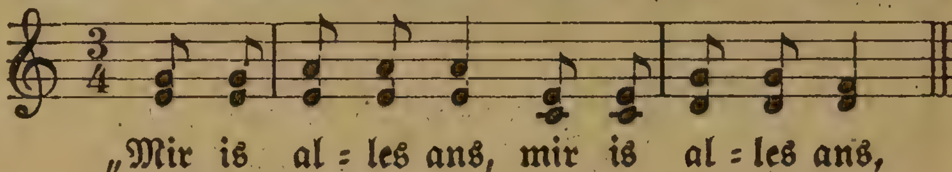


„Wannst in Him = mi, sagt er, 'nei willst kem = ma, sagt er, mußt a Sacktuch, sagt er, aa mitnemma, sagt er. Denn in Himmi usw.“

E. Rieders Melodie:



In Oberbayern gesungen auch zum Text: z'Augsburg im gold'nen Stern. Der Titel und Endreim des Drehers „Wer a Geld hat, der kann ins Theata fahr'n".

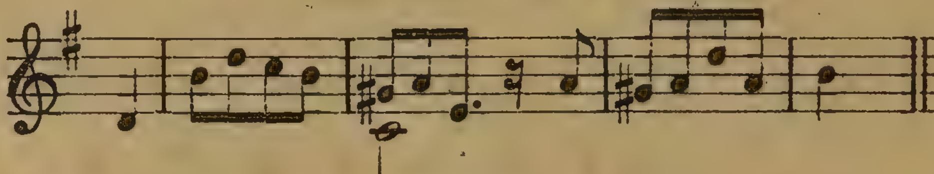


ob i Geld hab oda koans".

[251] Weit ausgedehnt ist auch das Gebiet der Polka; die aber in ihren wertvolleren Formen immer noch gemäßigt geht. Auch hier zeigt die Wiener Musik die größte Reichhaltigkeit. Meist sind es kupletartige Gesänge. So das Deutschmeisterlied „Streif' ma durch die Königsgassen, hör'n ma wo a Lied"



Die Welt ist ein Komödienhaus
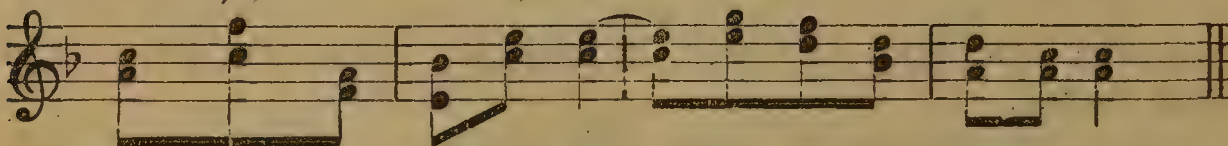


O du Eliesabeth, wie bist du schön und nett.



In der Hinterbrühl „Zum Franz sagt die Marie"

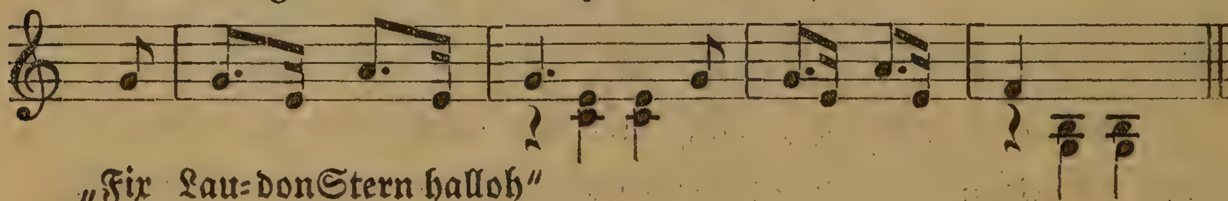


mit dem Kehrreim:



„Führn S'uns ind' Hin=ter=brühl! Da geht der Wind so still" usw.

Das Donau=Gigerl von C. Lorenz und G. Schirmer.



[252] „Der Mensch ist kein Krawat" (Kroat) ist Titel und Endreim eines Gedichts von G. Schöpl, Musik von Schusinsky. „A Hungriger geht in die Volkskuchel (Volksküche) hinein":



„Der Mensch, der Mensch, der Mensch ist kein Kra=wat, Kra=wat".

D'Banda kommt von C. Lorens, Musik von Th. F. F. Schild (Oberbayrisch: „Die Muusi kommt"):



Wir san vom Regiment (C. Schmitter u. Th. F. Schild):

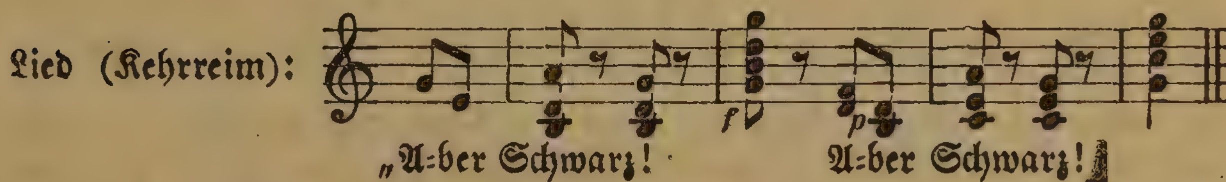


Aus Baumanns „Der Versprechen hinter'm Herd" „Ja auf der Alm, da is a Freud":



usw.

Lied (Kehrreim):



Aba Schwarz ist halt doch mein Lieblings=Kulör."

[253] Aus Prinz Methusalem von Johann Strauß „Es läßt sich nicht bestreiten — das Weiberl ist das Tipferl, das Tipferl auf dem i" (auch gesungen: Der Leutnant ist usw.)



„Liebesbrief" von C. M. Ziehrer „Ich liebe dich so tief:"



Endlich sei noch der der „Gigerl"=Marsch

des einstigen besonders durch seinen „Doppeladlermarsch" bekannt gewordenen österreichischen Militärkapellmeisters J. F. Wagner angefügt mit seinem Trio:

„d'Wienerstadt, o die hat Gigerln eine Meng g'wiß."

Den Schluß mögen einige nicht österreichische bilden: „Die Gigerlkönigin" von Paul Lincke mit dem Trio:

(Langsame Polka)

Kreuzpolka von Schlichting:

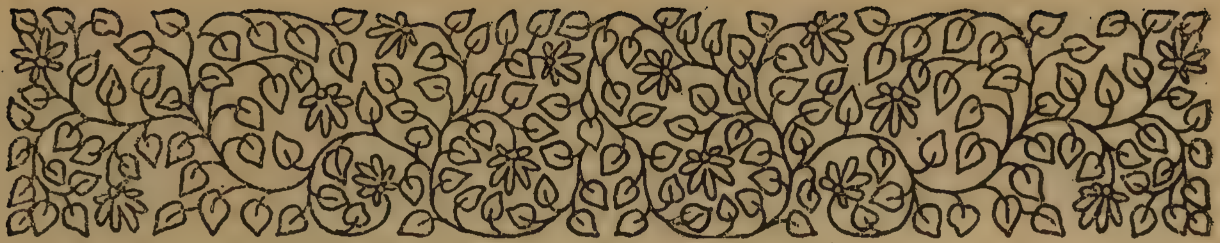
Wo ist die Katz?:

Bei der langsameren Polka bringt man auch am besten den einst von tausend Grammophonplatten wiederhallenden Gesang aus Lehars „Die lustige Witwe" an:

„Ich ge = he zu Ma = xim, dort bin ich sehr in = tim.

Ich kenn die feinsten Damen, nenn sie beim Kosenamen". Dieses letzte Wort mit starker falscher Betonung der dritten Silbe war stets ein kleiner Schmerz, der nun auch vorüber ist.





VI. Kindergarten, Schule u. Haus.

[254] Im Sommer, wenn im Freien und bei offenen Fenstern gesungen wird, vermittelt unser Gehör Eindrücke verschiedenster Art der Betätigung des Beschäftigens und Erziehens der Kinderwelt. Staunen über die Klangkraft der Stimme irgend eines sich selbst überlassenen winzigen Knirpses auf der Straße, der mit überzeugter Unentwegtheit bei den tiefen Tönen „auf den Kehlkopf drückt", wechselt mit dem erheiternden Gegensatz von Seh- und Hör-Wirkung, wenn bei Schulfesten 2—300 allerliebste, zierlich bezopfte, streichholzbeinige Kleinchen mangels jeglicher Atemstütze und eigentlicher Anschlagstelle im Mundgewölbe, alle zusammen noch nicht einem einzigen geschulten Organ an Stärke gleichkommen. Beim Vorübergehen an Schulhäusern hören wir nicht selten, wie die vom Lehrer gespielte Violine die weiter unten ganz erträglich gesund klingenden Knabenstimmen zu wahrhaft scheußlich und mit peinlicher Gleichmäßigkeit zu tief angesetzten höheren Noten hinauftreibt und fragen uns erstaunt, weshalb der Umfang der Schullieder nicht längst für das ganze heutige Deutsche Reich durch eine Vorschrift, die just nur eine Zeile lang sein müßte, festgesetzt ist. Dagegen wird, abgesehen von den unentbehrlichen Vaterlandsliedern, die dem kindlichen Alter gemäße geistige Stufe des Inhalts und der Melodienbildung gewöhnlich festgehalten.

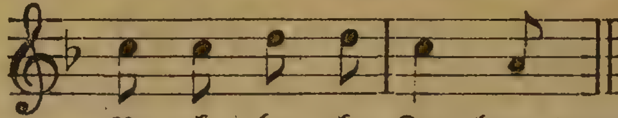
Aus Kindergärten ertönt oft der sehr beliebte Reigen



„Win-de, win-de, ei-ne Wel-le nicht zu lang-sam,
nicht zu schnel-le!"

— der beste Typus eines einfachen Spielgesangs, bei dem auch das „unmusikalischste" Kind in der Masse mitkommt. Die Kindergärten legen oft den Grund für das gesangliche Element eines ganzen Lebens. Haus, Straße, Schule und Schulhof widerhallen von einer Anzahl ähnlich einfach angelegter Lieder, die es im übrigen mit Sinn, Reim

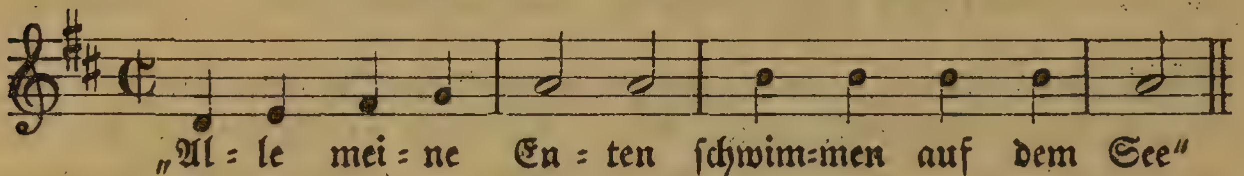
und Betonung oft nicht genau nehmen, was ja auch in diesem Fall nicht nötig ist.



„Ba=cke, ba=cke Ku=chen, der Bäcker hat gerufen."
„Rin=gel, Rin=gel Ro=se, Butter in die Dose"

auch zum selben Text:



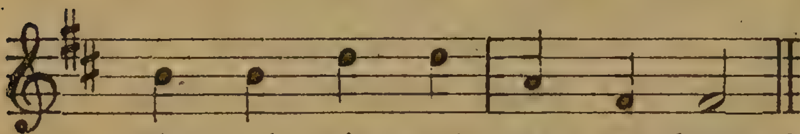


„Al=le mei=ne En=ten schwim=men auf dem See"

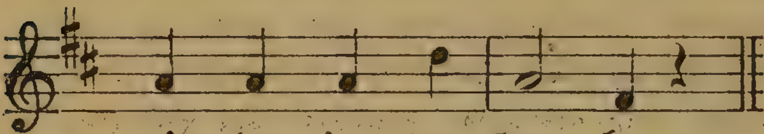
Richtige Spiel-Lieder sind:



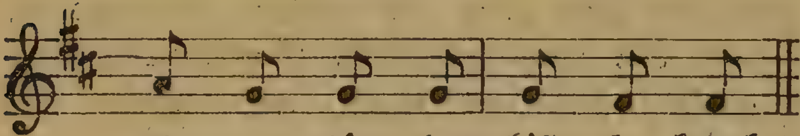
„Rin=gel, Rin=gel Rei=he



„Rin=gel Rin=gel Ro=sen=busch hat mein Hemd zerrissen"
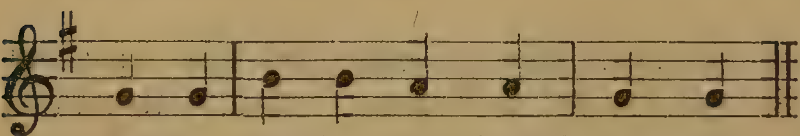


„Häs=chen in der Gru=be saß da und schlief" mit dem Kehrreim:



„Ar=mes Häs=chen bist so krank, daß du nicht mehr hüpfen kannst!"



„Dorn=rös=chen saß auf ei=nem Stein"
(„Die An=na saß am brei=ten Stein") Ein Lied im Sitzen zu singen.



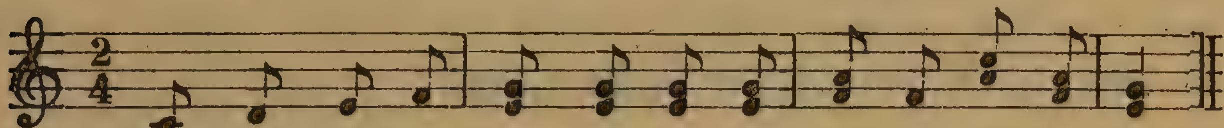
„Ta=ler, Ta=ler, du mußt wan=dern von dem einen zu dem andern", endlich noch Lieder o h n e begleitende Bewegungen:



„Wie das Fähn-chen auf dem Turm, sich kann drehn bei Wind und Sturm“

[255] 

„Wer will un-ter die Sol-da-ten“

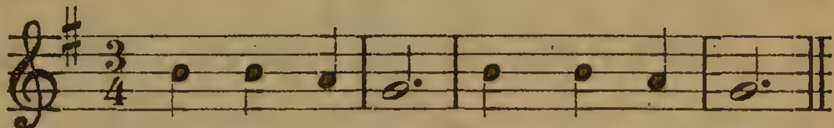


„Fuchs, du hast die Gans ge-stoh-len, gib sie wie-der her!“

— wobei allerdings der Schachtelsatz: „Nimm, du brauchst nicht Gänsebraten, mit der Maus vorlieb!“ ein Muster ist, wie man für Kinder nicht reimen soll.



„Hopp, hopp, hopp, Pferd-chen lauf Ga-lopp!“ Schon mehr der einfachsten Lyrik nähern sich Schullieder an, wie



„Win-ter, a-de, Schei-den tut weh!“

(Mozart) 

„Komm, lie-ber Mai, und ma-che die Bäume wieder grün!“

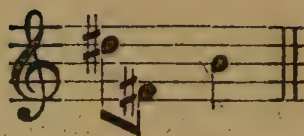


„Kuk-kuck, Kuk-kuck, ruft's aus dem Wald“



„Ge-stern A-bend ging ich aus.“

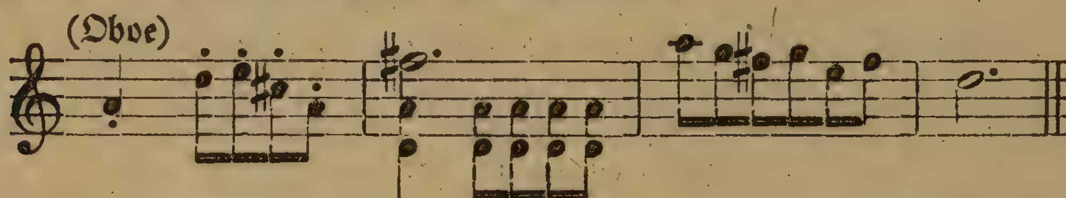
In der *Oper* ist vom eigentlichen „Kind“ nicht zu reden, denn bis Eine darin auftreten kann, ist sie ein ausgewachsenes, manchmal *sehr* ausgewachsenes junges Mädchen. Die drei „Knäblein jung, schön, hold und weise“ in der Zauberflöte, Gemmi in „Tell“, Benjamin in Josef, Mignon, Nuri im „Tiefland“ sind bekanntlich junge Damen. Wirkliche Kinder, Mohrenjungen, kommen in Aida und im Rosenkavalier vor. Strauß hat schon in der sinfonia domestica ein „Thema des Kindes“.

Das des Mannes ist dort  das der Frau umgekehrt: 

Die Tanten rufen aus 

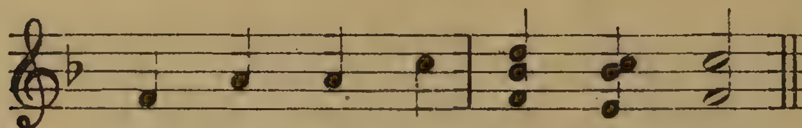
die Onkels 

dem Kind fällt es aber nicht ein, einem von beiden wirklich ähnlich zu sehn; es ist eben „Kind", ganz typisch:



[256] Einige alte Kinderlieder sind durch Humperdincks Oper „Hänsel und Gretel" für weitere Kreise interessant geworden:





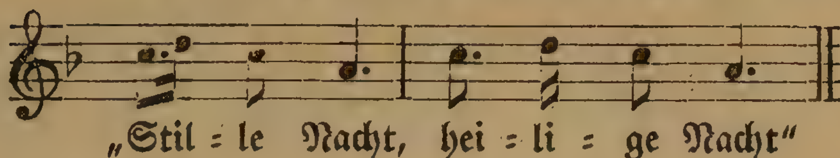


Die liebsten Lieder des Kindes sind natürlich die

Weihnachtslieder:



Auch das Kindern noch unverständliche, viel zu zarte: 
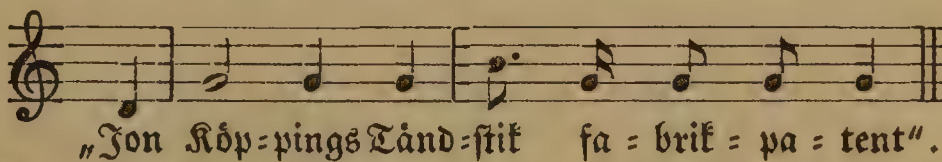
Vikar Franz Grubers 

„Stil = le Nacht, hei = li = ge Nacht"



„O du fröh = li = che" (nach dem italienischen).
„O sanc- tis - si - ma"

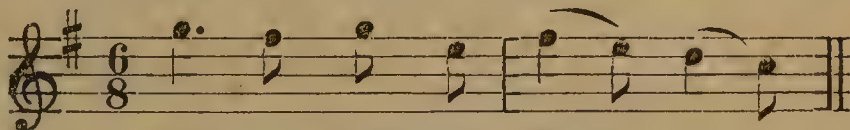
Dem „geistigen Gehalt" nach ein echtes Kinderlied, das aber den Kindern streng verboten ist, weil man brennende schwedische Streichhölzer dazu herumzutragen pflegt, ist das marschartige:



„Jon Köp=pings Tänd=stik fa = brik = pa = tent".

Man hört es sogar in norddeutschen Studenten-Vereinen von ausgewachsenen Männern, die sich in diesem Punkte ihren Kindersinn bewahrt haben. Weniger geistreich sind andere der dort gepflegten, wie das eines nüchternen Menschen unwürdige „Neun kleine Negerlein" und ähnliche, und „Stumpfsinn, du mein Vergnügen" auch nicht!

Wohl zu unterscheiden vom Kinderlied ist u. a. das Kunstlied aus dem Kinderleben, wofür es unzählige Beispiele gibt, von „Strampellieschen" an, das als wichtige Begebenheit verkündet, daß unsere Liese wieder einmal alles von sich gestrampelt hat, bis zu dem großen Jungen, der schon selbständig seinen Drachen steigen läßt und nun gerne mit ihm hinaufflöge, — im Herbstlied von Hans Schmidt „Gemäht sind die Felder", mit dem Kehrreim



„Ach, wer doch das könn = te,

nur ein einzigesmal!"

Daß manche Tonfolgen auch dem Un- oder Anti-Musikalischen nachdrücklich in sein Gehör gehämmert werden, dafür sorgt die Fähigkeit des Kindes zu unendlicher Wiederholung eines einmal halbwegs beherrschten Klavierstückes.

[257] Das nie zu übertreffende Vorbild aller Kinder-Musik ist der Anfang von Clementis erster Sonatine in C. Sie bietet ein Beispiel für das Unpsychologische der zu weitgehenden Phrasierungsart mancher Riemann-Schüler. Der Unbefangene empfindet diese köstlichen Takte

nicht so: [Notenbeispiel] vielmehr ganz deutlich mit Unterscheidung des weiblichen und männlichen Schlusses:

[Notenbeispiel]

„Komm, lange Gre=te, komm dicker Hans, wir ja=gen die Ka=ni=nen raus!“

Auch das Rondino in einer der ersten

[Notenbeispiel]

ist dadurch so meisterhaft, daß es den Tonfall eines Kindersprüchleins, etwa „Eneke beneke Püppchen, eneke beneke Schnüppchen!“ oder etwas ähnliches so deutlich durchklingen läßt.

Sind Clementi und Kuhlau (nicht Kuhnau, der ernste alte Thomaskantor) die Klassiker des zweihändigen Jugendspiels, so Diabelli der des vierhändigen zwischen Lehrer und Schüler. Was er dem letzteren im Umfang von 5 Tönen, c—g zu spielen gibt, ist vorbildlich erfunden. Aus seinen Stücken für die Jugend:

[Notenbeispiel]

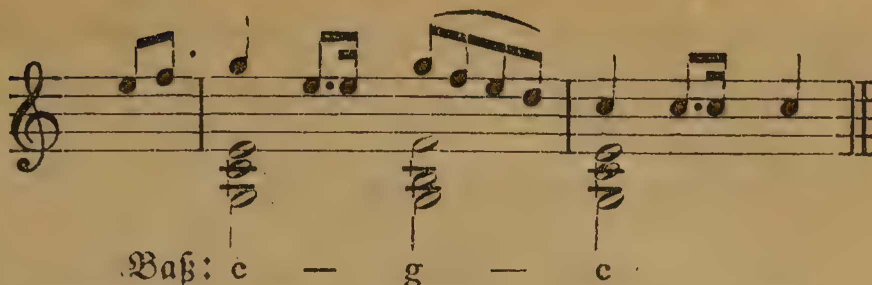
Baß: c Baß: e

[Notenbeispiel]

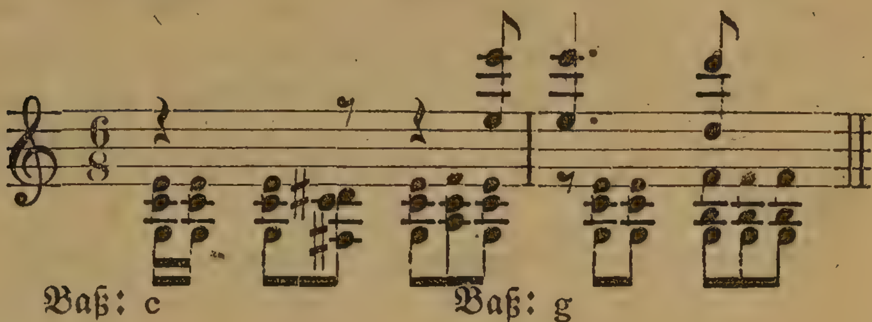
mit dem hübschen harmonischen Durchgang

[Notenbeispiel]

oder dem zierlichen Marsch:

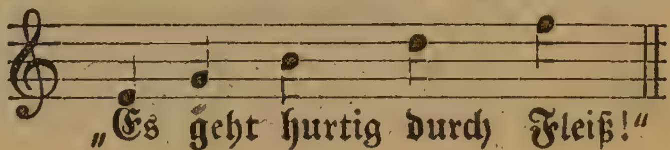


Eines der späteren

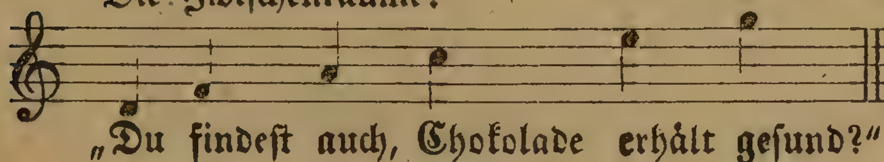


ist so ein rechtes Prinzenerzieher-Stück; es klingt prachtvoll und der Prinz selber, der Schüler, braucht nur immer zwei Tasten anzuschlagen.
[258] Beim „Theoretischen", dem Gedächtnisstoff der Musiklehre, ist auch immer die schwere Frage: Wie sag' ich's meinem Kinde?! Ein derber Knittelreim oder ohrenfälliger Prosa-Satz ist der beste Einpauker.

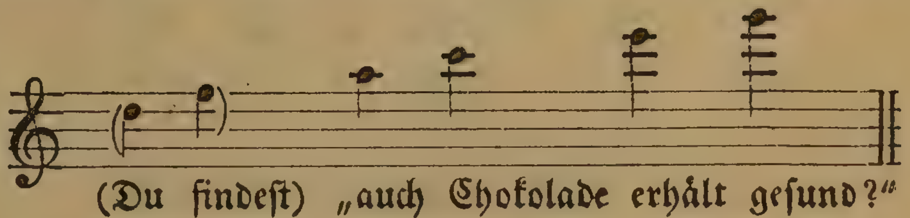
Die Noten-Namen der Violinsaiten g d a e merkt man sich von unten: Geh, du alter Esel, die der Gitarre von oben: „Es heißt: Geh, du alter Esel!" Die fünf Linien:

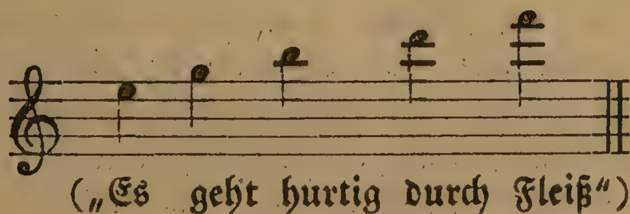


Die Zwischenräume:



Ebenso, aber mit umgekehrter Anwendung der zwei Sprüche merkt man die Hilfslinien bis zu drei Strichen durch Kopf und Hals





d und f fallen beim ersten und drittenmal weg.

Die Intervalle, sollen sie wirklich gelernt werden — mancher Orchester-Dirigent von großer Praxis kann sie nicht mit der Stimme angeben — kann man im Notfall an Volksliedern mit entsprechender Wort-Unterlage merken, z. B. („Ich hab mich ergeben")

(Die Wacht am Rhein)

Für die kleine (Moll-)Sext merke man das weniger gesungene ernste Lied
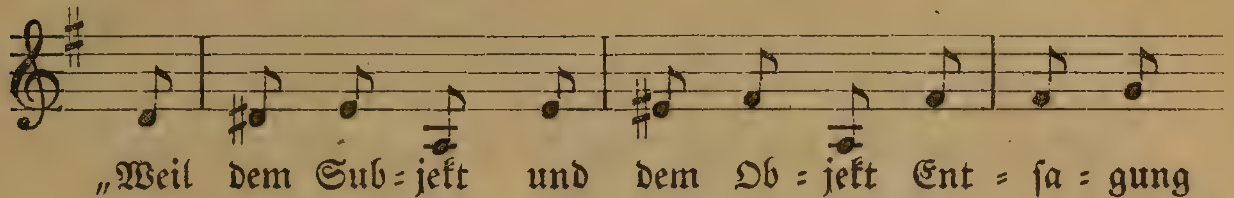
Für die seltene verminderte Quint den Strophenschluß aus dem „Gebet vor der Schlacht"

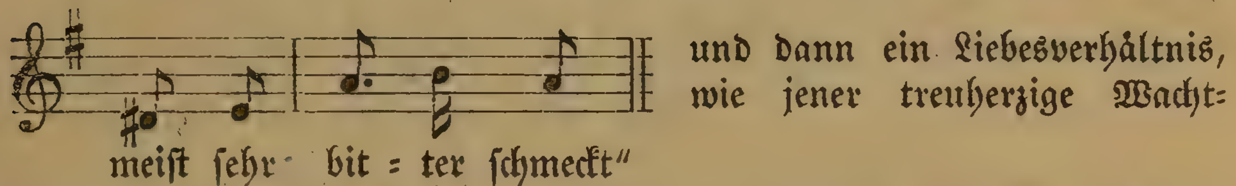
[259] Schlummerlieder

sind ursprünglich da, um Kinder einzusingen (talentlose Kindermädchen wecken sie damit auch aus dem sonst sicher eintretenden Schlummer gerade wieder auf, wogegen das Brüllen einfache Notwehr ist). In der Oper, wo gewöhnlich alles anders hergeht, als im Leben, werden auch Erwachsene damit eingeschläfert. In Ibsens melodramatischer

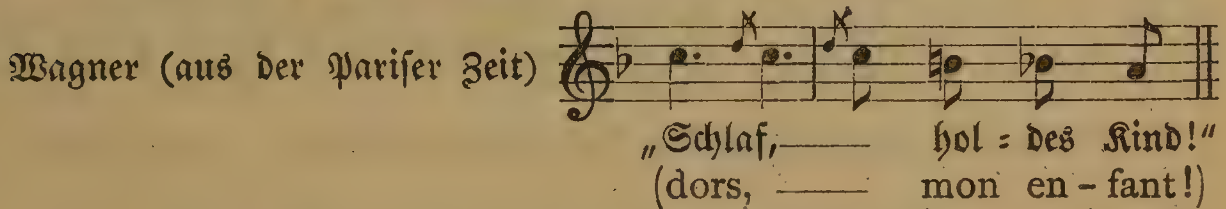
Dichtung Peer Gynt singt Solvejg den alten einstigen Geliebten in einem ergreifenden Lied Griegs, das merkwürdigerweise nicht volkstümlich wurde, in den Tod hinüber.

Kinder wollen schlafen, ganz gleich, ob sie noch einen Vater haben oder nicht, oder gar keinen gehabt haben. Letzteres kommt vor, wie Pish=Tush im Mikado singt,

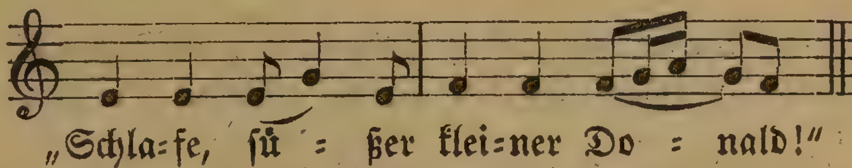




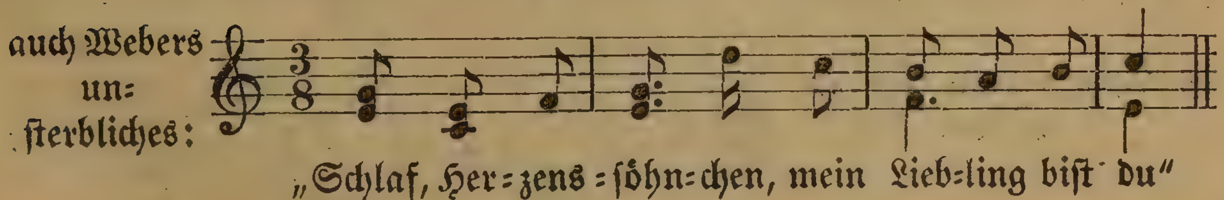
und dann ein Liebesverhältnis, wie jener treuherzige Wachtmeister sich ausdrückte, „in Schwangerschaft ausarten" kann. Das Lied nimmt erst später davon Kenntnis, wenn es gilt, das Kleine in Schlummer zu singen und hebt dabei die Treulosigkeit des Vaters nicht selten wehmutsvoll hervor, wie im Moszkowskis „Schlaf, Kindchen, schlaf". Einer jungen Witwe ist das Wiegenlied von Richard Wagner (aus der Pariser Zeit)



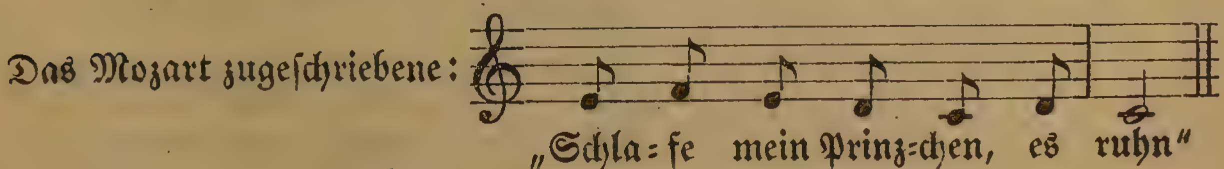
in den Mund gelegt. „Hartes Geschick raubte ihn ohn' Erbarmen". Die bekanntesten dieser Art sind: Schuberts „Wiegenlied" Schlafe, schlafe, holder, süßer Knabe s. d., Schumanns hochländisches Wiegenlied



auch Webers unsterbliches:



Das Mozart zugeschriebene:



Brahms' herziges „Gu-ten A-bend, gut' Nacht" das man aber auch nicht selten von 20—100 handfesten bärtigen Recken im Männerchor-Konzert hören kann. Mendelssohns „Bei der Wiege"

„Schlumm-re und träu-me von kom-men-der Zeit"

Das süße Volkslied „Sandmännchen" „Die Vö-ge-lein sie schla-fen", auch von Brahms bearbeitet. „Schlaf, Kind-chen, schlaf! Im Garten gehn die Schaf'".

Moszkowski's oben genanntes, wehmutvolles

„Schlaf, Kind-chen, schlaf!"—„Deine Mutter war ein töricht Kind!"

Adolf Jensens zartsinniges „Mur-meln-des Lüftchen, Blü-ten-wind!"

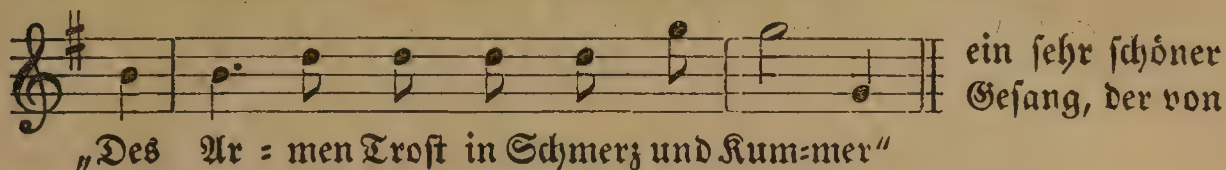
eines der modulatorisch am besten aufgebauten Meisterwerke des Liedes nach Schubert. Humperdincks liebes „Wenn die Kinder schlafen gehn" s. d.

[260] In der „Afrikanerin" bewacht Selica Vascos Schlummer, also der Mezzosopran den des Tenors

Langsam.
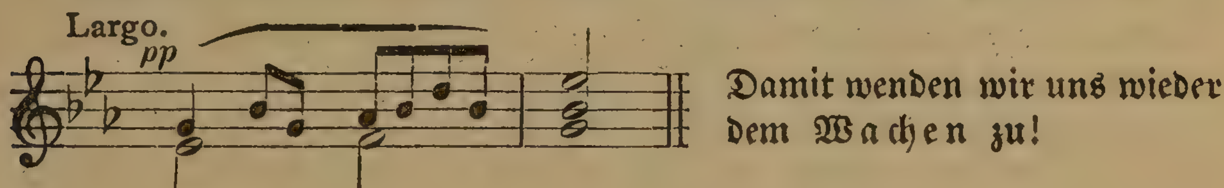
„In mei-nem Schoß
Laß ruhn dein Haupt."

welchem zart exotischen Eingang eine großartige dramatische Steigerung folgt. In der Stummen von Portici behütet Masaniello den Schlaf seiner Schwester Fenella, der Tenor den der ersten Tänzerin:

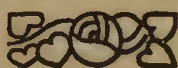


ein sehr schöner Gesang, der von Anfängern des Violoncellspiels als leichtes und dankbares Vortragsstück gepflegt wird.

Zu den Perlen zählt auch das Schlaflied Benjamin Godards aus seiner bei uns unbekannten Oper Jocelyne, das als Piano=Effektstück von Badekapellen viel gespielt und auch zum Klavier gesungen wird.



Damit wenden wir uns wieder dem Wachen zu!





VII. Die Familie.

[261] Die deutsche Familie ist der Hort und Hafen positiver, kulturerhaltender Elemente.

Anders steht sie da in bezug auf die Kunst. Kunst und Familie, ja selbst der junge Künstler und seine Eltern stehen oft im Verhältnis schroffen, unüberbrückbaren Gegensatzes.

Und was die Familie, insonderheit die der kleinen Stadt und der kleinen Kreise jeder Stadt als „Kunst" pflegt, kann das stärkste Gegenteil, ja, der Inbegriff des Gegenteils von dem sein, was der Berufs- und selbst der unausgebildete Instinkt-Künstler darunter versteht.

Dabei ist fast nichts „Geschmackssache" in dem Sinn, als ob es dem einen mehr zufälliger Weise ge- oder mißfallen könnte.

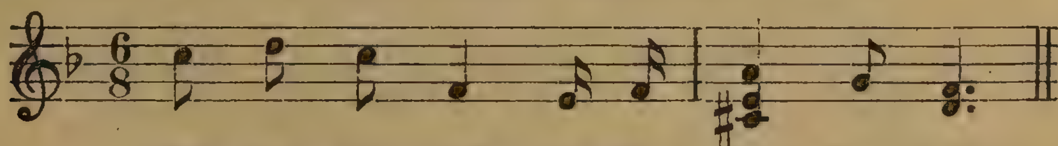
Positives nach einer ganz bestimmten und begrenzten Richtung hin bietet allerdings die großstädtische Familie höheren Bildungsgrades nach ihrer musikalischen Seite, als Ergänzung, Nachklang und wo es gründlicher genommen wird, auch Vorbereitung des Konzertsaals. In zwei- und vierhändigen Bearbeitungen wird so ziemlich die ganze klassische Literatur der Kammer-, Orchester- und Oratorien-Musik hier mit mehr oder weniger weitgehender Anpassung an die Fähigkeiten in Geläufigkeit, Rhythmus, Notenlesekunst und Auffassung der Spielenden, durchgegangen.

Anderes findet sich häufig genug dort in der Kleinstadt und ihren kleinen Kreisen. Gleichwie tiefere Gebiete der Erdrinde noch Reste vorsintflutlicher Tiere enthalten, die auf der Oberfläche seit Jahrhunderttausenden ausgestorben sind, so nimmt man dort eine Art von Komposition noch ernst, ja pflegt sie mit innerer Verehrung, von denen die große Musikwelt seit Jahrzehnten kaum noch die Namen kennt. Dort lassen sich einfache, von der Überkultur noch nicht mit der Zungenspitze beleckte Menschenkinder von Abt, Kücken, Curschmann, Speyer noch inniglich rühren; die durch Wagner angebahnte Erneuerung einer Kritik der Gesangs-Deklamation liegt ihnen noch so fern, daß es ihnen nichts ausmacht, wenn es einer voll tiefer Wehmut im Leben häßlich einge-richtet findet, mit Fermate auf dem „richt", oder sich sehnsüchtig de-ehn ersten Kuß ins Gedächtnis ruft. Dort spielt und hört man noch mit

Andacht selbst Salonstücke, deren Furchtbarkeit in wirklich musikalischen Kreisen sprichwörtlich ist. Der Verfasser hat gelegentlich am Klavier Vorträge über die Theorie und Praxis des schlechten Geschmackes, gleichsam über „Erziehung zur Kunst" gehalten. Die Folge davon war regelmäßig, daß die als „Gegenbeispiel" (im Sinne von Schulze-Naumburg) vorgeführten Schmarrn-Stücke am nächsten Morgen in größerer Anzahl beim Musikalienhändler bestellt wurden. Wer in Deutschland Grundbegriffe künstlerischer Geschmackskultur verbreiten will, müßte ganz oben, etwa bei den Ministern, anfangen.

[262] Was viele Lieblingsgerichte des mit Recht sogenannten schlechten Geschmackes künstlerisch als wertlos stempelt, ist vor allem die unbestimmte Allgemeinheit ihres Gegenstandes. Ganz im Gegensatz zum Volkslied, das zuweilen mit genialer Kürze der Prägung, in wenig Worten Lage und Umwelt zeichnet. Eine werdende Sängerin aus sehr kleinen Kreisen hörte ich ein Lied vorsingen, von dem ich glücklicherweise die Melodie gleich vergaß; es hatte als Kehrreim in tragisch sein wollenden Tönen: „Der Herzens Opfer mag geschehn, nur meine Lieben will ich glücklich sehn!" Es troff förmlich von Edelmut, sagte aber in keinem der Verse, was eigentlich los sei, welches Opfer und warum es gefordert würde. Und doch war die feuchtblickende Kleine davon hingerissen und kniete bei der dritten und letzten Wiederkehr dieser Stelle sogar nieder, wie überwältigt von der Größe der Empfindung.

Die Minderwertigkeit einer gewissen Sorte von Liedern liegt also in der völligen Unbestimmtheit ihres Inhalts. Zu solchen Worten konnte einem allenfalls eine musikalisch annehmbare, nie aber eine charaktervolle Melodie einfallen, weil eben nichts von Ausdruck daran zu charakterisieren ist. So das beim kleinen Mann sehr beliebte:



dem blüht die ganze Welt. Und wessen Herz in Treue glüht, um den ists wohl bestellt" von dem einst zugleich mit Curschmann beliebten C. Thiesen. Oder das für unser Empfinden verblaßte:



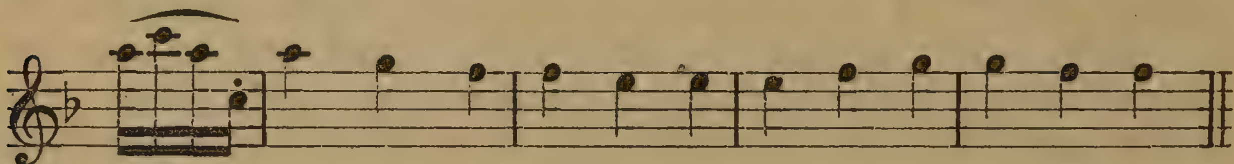
von Friedrich Kücken.

Klavierstücke dieser Art zeigen gewöhnlich eine vollkommene Ausdruckslosigkeit; man findet bei näherem Zusehn den Autor oft heftig bemüht,

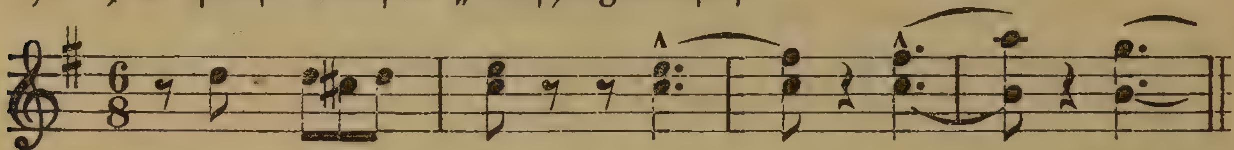
„irgend etwas" loszulassen, von dessen näherer Beschaffenheit ihm jedes Gefühl und jede Vorstellung fehlt. Die gute alte Affektenlehre mit ihrer strengen Analyse der Formen sollte man, natürlich technisch der Neuzeit angepaßt, da wieder hervorholen. Ein einziges lächerlich grundloses Fortissimo, auf einer durchaus belanglosen Stelle kann nach ihren Regeln den „Komponisten" als wertlosen Schmierer entlarven.

[263] Was sollte aber hier noch mehr der grauen Theorie?! Ich rufe mir die musikalischen, bis tief in die Nacht hineingezogenen Kaffee- und Tee-Nachmittage der Familie Nudelmeyer in Neupfungsheim zurück, diese größte und innigste Wonne der spielenden und singenden Mädels und ihrer Mütter, aus der ich Ungeheuer, weil diese Veranstaltungen dort zum „Muß" gehörten, nur immer die zweifelhafte Wonne mephistofelischen Hohnes sog.

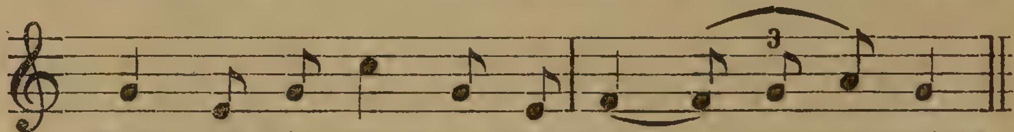
Die Reihe war bunt genug. Zilly, an der das Hübscheste das über die Stuhllehne hängende beschleifte Zöpfchen war, begann gewöhnlich (sie hatte die wenigste „Angst", natürlich, weil ihr das „Wie?" des Spiels vollkommen gleich war), mit von Ketterers „Silberfischchen":



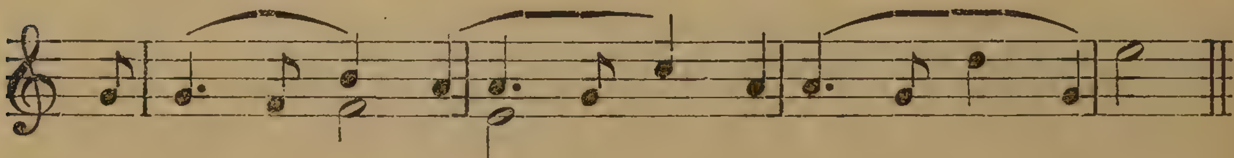
Es ist immer die gleiche Figur; von der zweiten an ist hier nur die das melodische Gerippe andeutende Hauptnote gegeben. Dann folgte ohne jede Pause Sousas „Washington-Post"



Die schwarze Iddi begann mit Baumgartners „Noch sind die Tage der Rosen"



worauf sie Dimit. Bortnianskys wirklich schönes Lied nach Tersteegens „Ich bete an die Macht der Liebe" mit den edel klingenden pietistisch überstiegenen Worten folgen ließ, ohne eine Miene zu verziehen. Dann kam Gumbert: „Zwei Äuglein braun" mit dem Kehrreim „Zwei" usw. „die liegen mir im Sinn!"



Desselben fruchtbaren Autors „Mein Lied"

„Seit mei = ner Ju = gend = zeit"

und endlich, mit einem die Worte „Wonne der Liebe lacht" vorausnehmenden verschämten Lächeln, Gounods „Frühlingslied", in der Ursprache von charakteristisch romanischer Glätte, im deutschen leierig:

„Sieh, schon flie = het des Win = ters Nacht!"

[264] Fritz, der Tertianer, spielte den Husarenritt seines Namensvetters Spindler:

wobei ihn die Mädels in lauten Ausbrüchen um die „eiserne Kraft" beneideten, zu deren Gebrauch ihn gerade die Pianostellen am nachdrücklichsten anfeuerten. Sanftere Saiten zog er in Moszkowskis molto adagio gespielter „Serenata" auf

Auf die Dauer aber ist ihm das zu harmlos und plötzlich beginnt er mit scheinheiliger Miene aus der Revue „Auf ins Metropol" von Viktor Holländer, den „Vorschuß auf die Seligkeit"

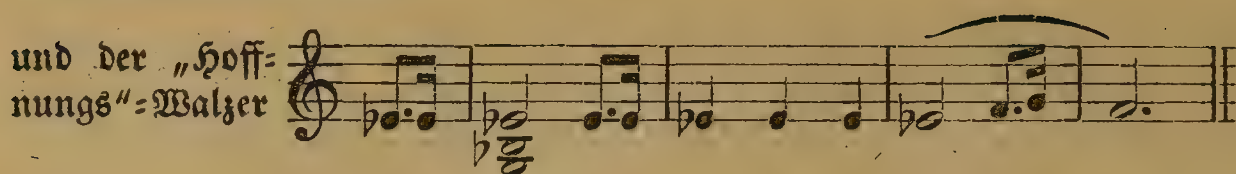
„Wenn wirk = lich die Lieb' ei = ne Sün = de wär" —

Die Mutter führt ihn entrüstet vom Klavier weg, während sich zwei Backfische mit innigem Vergnügen den Titel des lieblichen Couplets zuflüstern. Zur Sühne des Frevels wird etwas Ernstes verlangt: „Beethovens Sehnsuchts-Walzer", der von Schubert ist

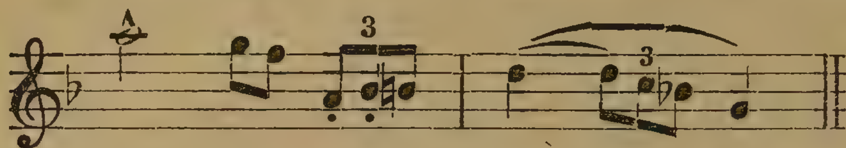
As 3

Ihm folgt in reicher Gebelaune der Spielerin der „Schmerzens-Walzer"

und der „Hoffnungs“-Walzer



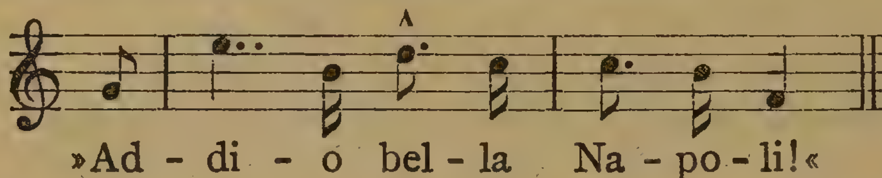
letzterer wieder unter verständnisinnigem Schmunzeln der Backfische. Es folgt nun ein Violin-Vortrag, E. Bachs Romanze „Frühlings-Erwachen“



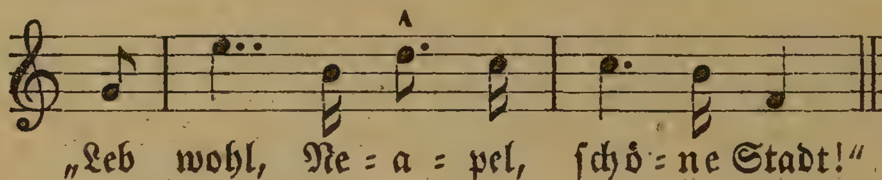
das alle so gern haben, weil man es auch im Gartenkonzert vom „Orchester“ hört. Dann singt Oberlehrers Frieda „Gute Nacht, du mein herziges Kind!“ von Franz Abt („All Abend, bevor ich zur Ruhe geh“ s. d.)

Und Alle fanden dann, daß man nach diesem schönen Lied nichts mehr anderes hören kann.

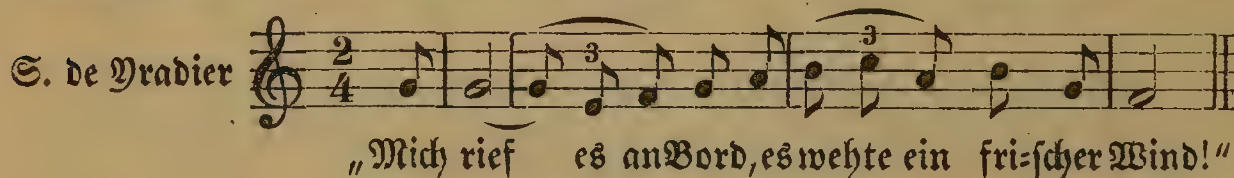
[265] Ein andermal geht es nicht so gnädig ab. Da beginnt gleich der Provisor mit Cottrans „Abschied von Neapel“



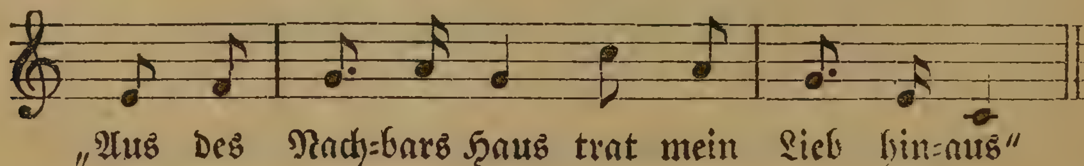
und läßt auf Verlangen die Strophe in der beigedruckten Übersetzung folgen



Seine Schwester löst ihn ab mit »La Paloma«, mexikanisches Lied von S. de Yradier



Pfarrers Hannchen beginnt unschuldsvoll mit der „Monatsrose“ aus Philipp zu Eulenburgs „Rosenliedern“



um dann zur Überraschung Aller feurig in das Lied „Ja, überselig“ von Karl Eckert, mit dem edel deklamierten 3. und 4. Takt



auszubrechen. Zur Abdämpfung läßt sie das Volkslied folgen:



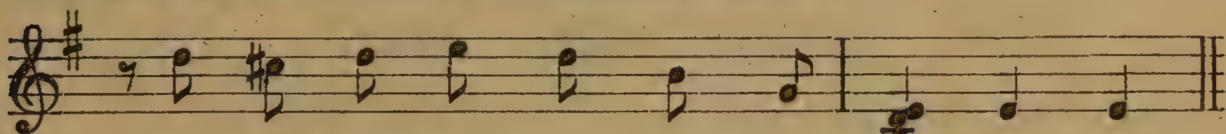
Der Provisor, der sich vorhin nicht recht ausgesungen, macht jetzt nachdrücklich „die Gemütskiste auf" mit Gustav Pressels „An der Weser"



mit meiner Laute gesessen" aus dem er mit einem gefühlvoll unternehmenden Blick auf Elschens Antlitz Jan Galls

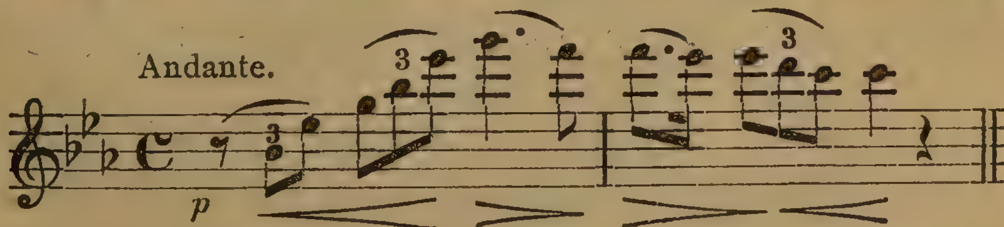


und dann noch deutlicher Erik Meyer-Helmunds



folgen läßt.

[266] Man findet, daß diesmal das Klavier als Solo-Instrument ungebührlich vernachlässigt werde. Und so setzt sich Kolonialwarenhändlers Söphchen an den Kasten und beginnt Großmutters Lieblingsstück aus der Feder von Thekla Badarzewska, die 1862 schon mit 24 Jahren in Warschau starb, aber leider vorher noch Zeit fand, „das Gebet einer Jungfrau"

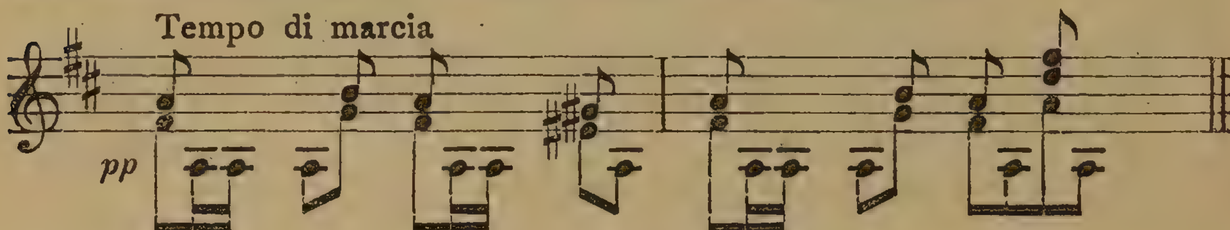


zu schreiben, ein melodisch wie harmonisch beispiellos ärmliches Stück ohne jede Entwicklung, das aber im Thema sehr glücklich den Ton einer

gewissen Rosenwasser-Sentimentalität trifft. Weit höher steht das tonmalerisch treffend gestaltete, wenn auch gleichfalls stark nach Himbeer-Sirup schmeckende Tonbild „Die Klosterglocken“ von Lefébure Wely, der mit 14 Jahren Organist an der Rochuskirche in Paris war:

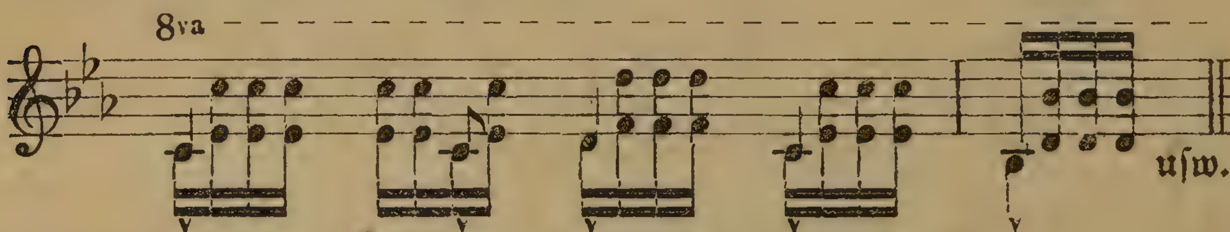


Als drittes folgt A. v. Kontsky „Des Löwen Erwachen“



Ihr weiteres „Repertoire“ will ich gleich vollständig hierhersetzen:
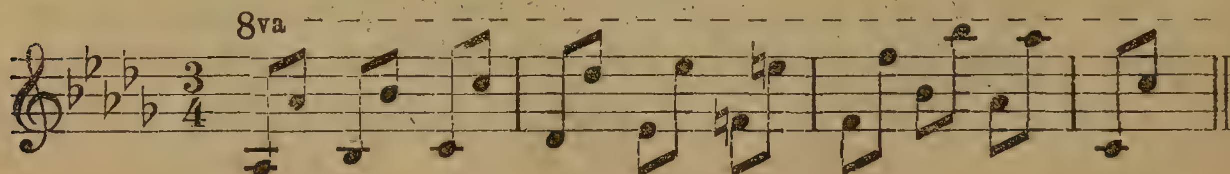
Brinley Richards, die Klosterkirche
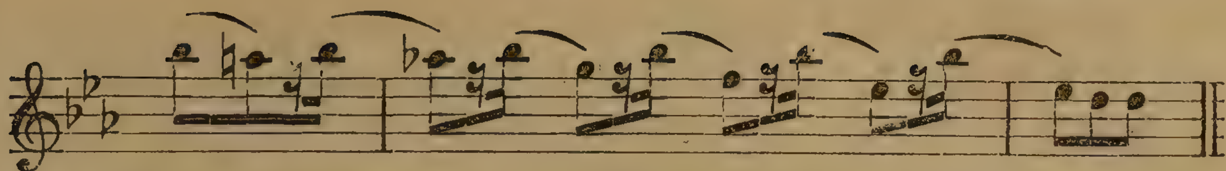


desselben „Vögleins Abendlied“



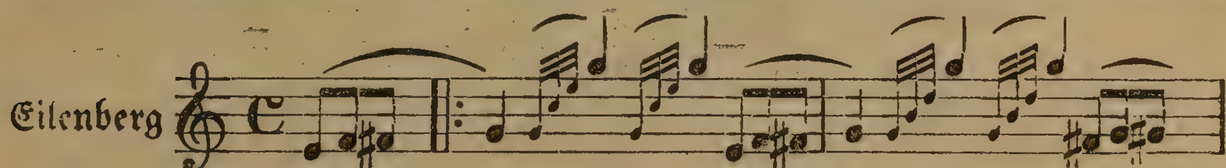
Charles Voß, „Perlenregen“



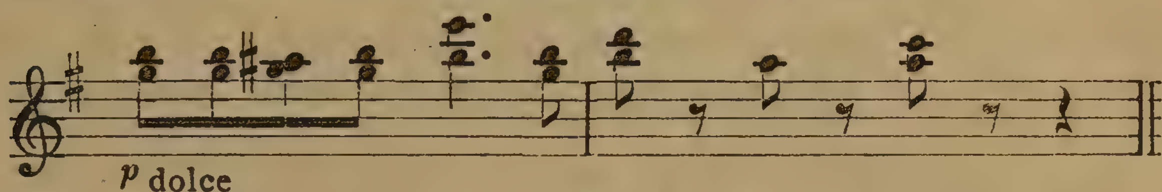
Ignaz Leybach, Organist an der Kirche zu Toulouse, hat eine zum hundertjährigen Geburtstag Wagners neu ausgestattet erschienene ernsthaft gemeinte Lohengrin-Fantasie geschrieben, in welcher u. a. nach der Stelle „Fühl' ich mein Herz so süß zu dir entbrennen“ folgendes Zwischenspiel erscheint:



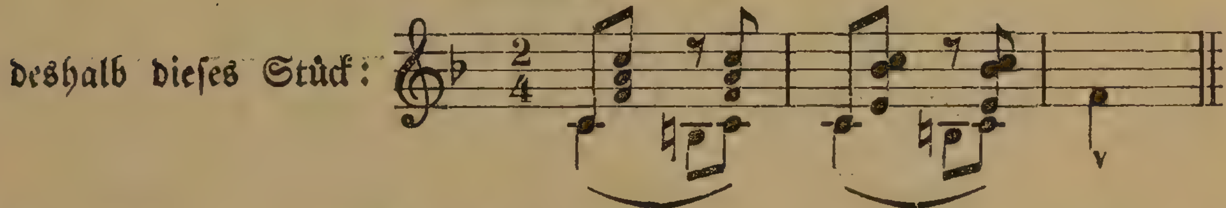
Da das Stück sonst sehr schwer ist, spielt Söphchen nur die Melodie mit dem Zwischenspiel. „Schmeichelkätzchen" Salonstück von Richard Eilenberg



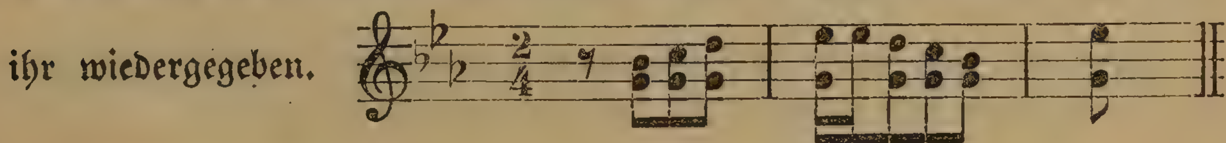
Emil Krell „Turteltäubchen"-Gavotte mit dem Trio
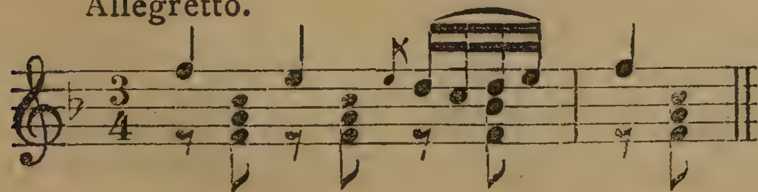


[267] Rubinsteins Melodie op. 3 Nr. 1 spielt Söphchen stets mit vollkommenem Gleichmaß des Anschlags, so daß von einer „Melodie" überhaupt nichts zu hören ist. „Die stille Mühle" nennt Großmutter deshalb dieses Stück:



Auch des selben Meisters »Trot de Cavallerie« (Kavallerie im Trab) wird mehr mit Lämmchen-Zartheit als mit Pferde-Temperament von ihr wiedergegeben.



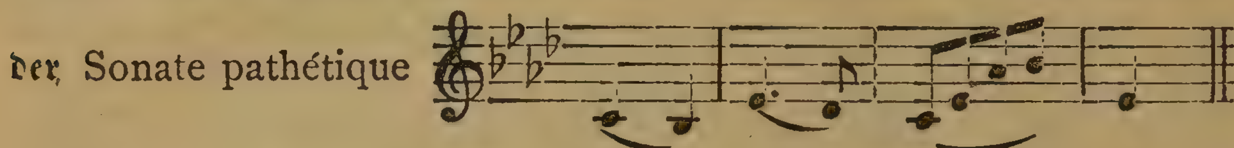
Von Tschaikowsky spielt sie das „Lied ohne Worte" aus op. 2



mit einem Ernst, der für Beethovens »Pathétique« ausreicht.

Von klassischen Werken kennt man in der „Welt der Kleinen" meist nur ein Beispiel jeder Gattung, als die Sonate von Beethoven, das Präludium von Bach, das Nocturne von Chopin (in Es, s. u. Vertextung). Kommt Besuch, so heißt es in strengem Ton, der für

das Kind wie für den Besucher eine Strafe bedeutet: So Elschen, nun sei nicht unartig und spiel mal das Klavierstück, d. h. natürlich: Das, was du eben kannst! In ganz kleinen Städten mag es vorkommen, daß sogar laut Zeitungsbericht „die Sonate“ oder „das Adagio von Beethoven“ gespielt wurde. Dann war es meist das aus der Sonate pathétique

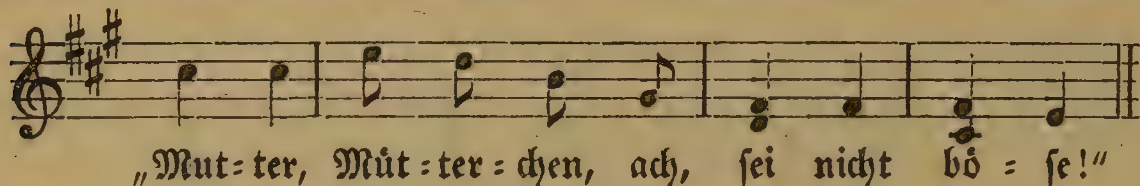


(meist so verdehnt, daß mangels eines Legato überhaupt keine Melodie, sondern eine Reihe gleichsam nebeneinander auf einer Platte hingelegter Krapfen entsteht).

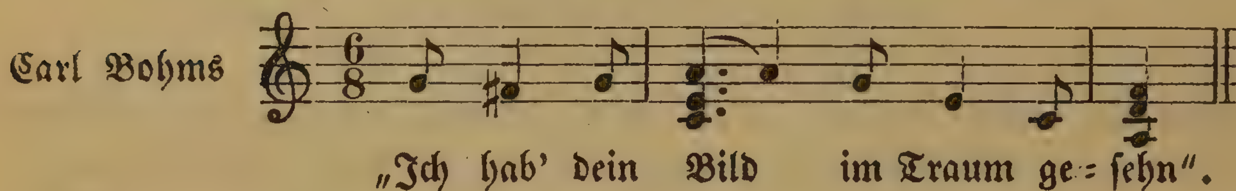
[268] Im Lied wird in jenen Kreisen neben einfachem Alten, wie „Mein Herz, tu dich auf (daß die Sonne drein scheint)“ von Christian Seidel



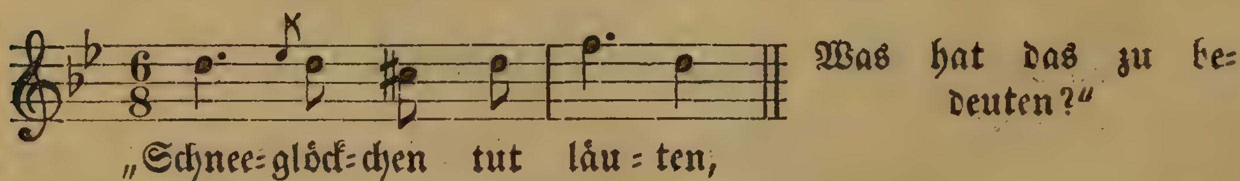
noch sonderbares Neuere bevorzugt: Erik Meyer-Helmunds Mädchenlied



Carl Bohms

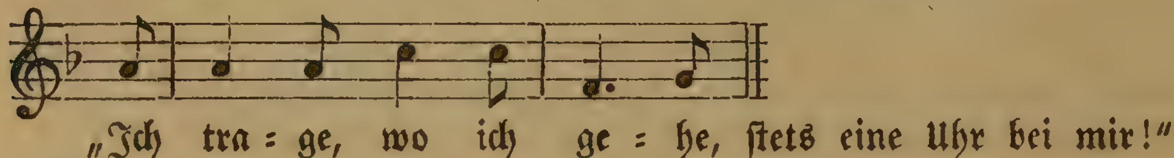


Zuweilen fällt man von Berliner „Gewecktheit“ wieder gänzlich in die Naivetät der Urzeiten, so in Kückens Duett op. 26



Was hat das zu bedeuten?“

wirklich ein Stückchen anspruchsloser Naturphilosophie! Hierher gehört auch das durch seine ewigen Wiederholungen, selbst an ernsteren Abenden (!) schreckliche Lied vom Herzen, Löwes „Die Uhr“



Geburt, Hochzeit und Tod sind darin wie in einem Familienbilde (Tableau sagte man früher), etwa einem Kunstvereinsgeschenk der guten alten Zeit, kunstlos zusammengestellt.

[269] Der wertvolle Teil solcher Familienmusik in Feld-, Wald- und Wiesen-Art besteht in der Pflege der alten Tanzweisen, wie sie sich in den Klavier-Suiten von Bach und Händel finden. Auf der Violine verlieren sie schon durch den Strichwechsel, dem am Klavier keinerlei regelmäßige Artikulationsbewegung entspricht, viel weniger von ihrem rhythmischen Gehalt. Meistens hört man die Sarabande von Händel die ursprünglich in B steht und sich in einem Oboen-Konzert des Meisters findet.

Dann die urkräftige „Loure“ Bachs aus der Solo-Sonate für Cello in C, eine Tanzart, von der man sonst nichts hört.

„Die Chaconne“ von Bach wird nur mit scheuem Staunen genannt, und die allermeisten langweilen sich bei ihr so furchtbar, daß das gewohnheitsmäßige unbändige Klatschen als Zeichen der Erlösung nach etwa 12 minutiger Pein gedeutet werden kann. Sie ist aus einer unbegleiteten, einer „Solo“-Sonate für Violine in D moll und für den Kenner das großartigste Stück dieser Art, ganz sicher als höchste Erbauung für das stille Kämmerlein geschrieben, das sie für gewöhnlich auch nicht verlassen sollte.

[270] Am beliebtesten ist natürlich die Gavotte, weil sie am meisten mit den heutigen Stücken gleichen Namens verwandt ist. So von J. S. Bach Trio der Gavotte aus der 6. Solo-Sonate für Cello

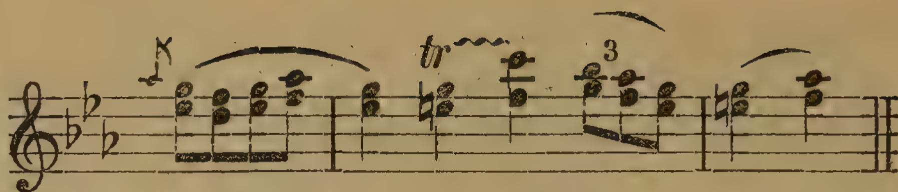
Aus der 6. englischen Suite:



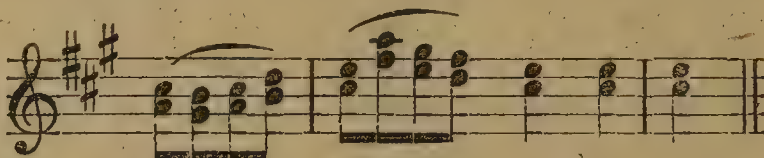
Aus der 2. Solosonate für Violine



Joh. Christoph Bach:



Von Gluck aus Iphigenie in Aulis:



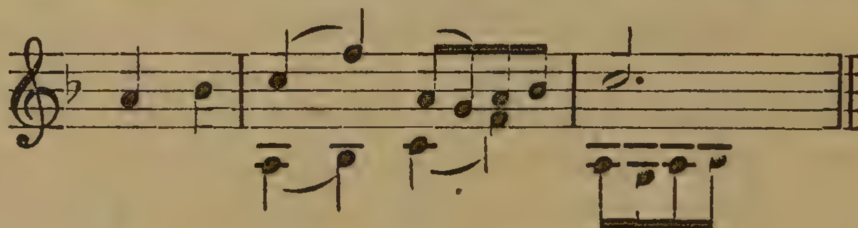
Aus dem Ballett Don Juan



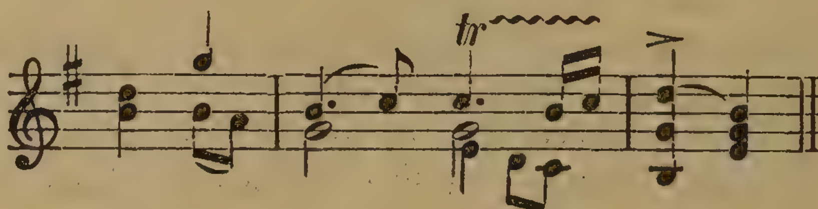
Von Händel, a. d. Oper Rodrigo:



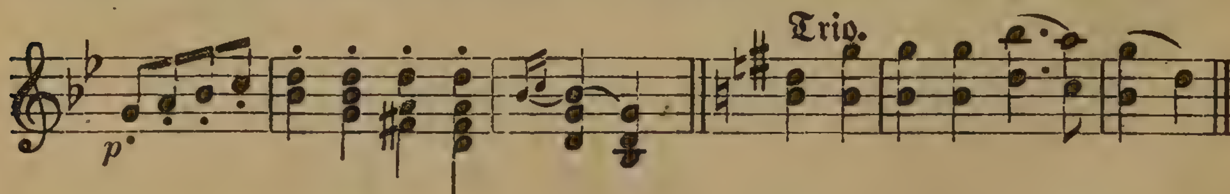
Dann die alte „Hammel“-Gavotte von Padre Martini, so genannt weil die 2. Stimme „kanonisch“ hinter der ersten hergeht:



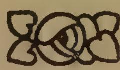
Von Lully († 1687) aus der Oper „Cadmus“



Endlich Jean Philippe Rameau († 1764) aus der Oper Zais



Diese zehn Prachtstücke aus dem 18. Jahrhundert sind allein mehr wert, als die gesamte Hausmusik angeführter Art aus dem 19. und 20. Wo eins davon anständig gespielt wird, ist noch irgend ein Rest gesunden „musikalischen“ Empfindens vorhanden.



[271] Die Straße

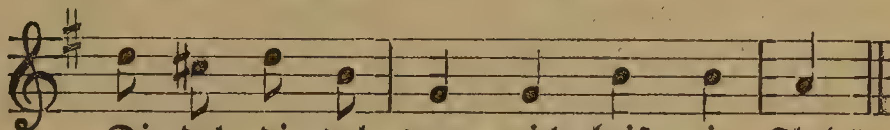
bleibt, wie mancher zu seiner Ohrenqual erfährt, nicht frei von Musik. Was dort, besonders im Schutz des Abends, gesungen, geträllert, gepfiffen wird, ist von mannigfacher Geschmacksroheit. Die Häufigkeit des „Liedes“



einst der Schrecken aller zarteren Trommelfelle, hat schon nachgelassen. Von Schul- und Schusterjungen hört man neben den von der Berliner Operette gelieferten Tages-Gassenhauern hartnäckig das nur durch den meist gemeinen „Vortrag“ unschöne:



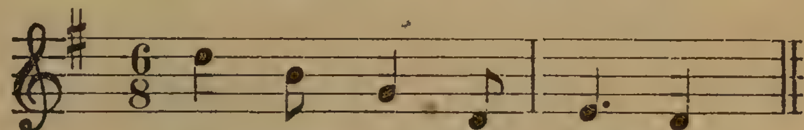
oder das noch schlimmere



(den Reim dazu errät auch der Fantasieloseste.) Auch das musikalisch ganz hübsche, aber ruchlos vertextete:

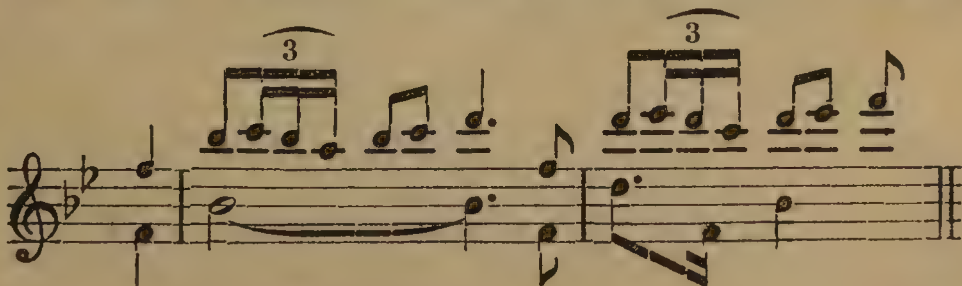


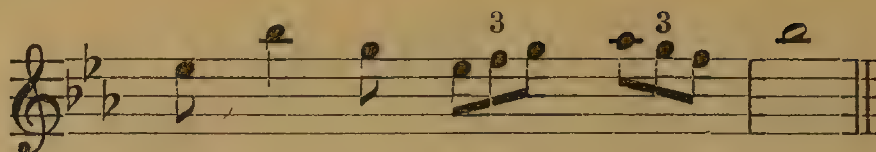
und die unausstehliche



meist nur eben diesen Kehrreim des sonst ganz hübschen Liedes mit nicht wiederzugebenden Reimlein.

Aber auch Wagner ist auf der Straße zu hören. In Bayern ward Sonntags prächtiger Nibelungen-Marsch aus Motiven der Bayreuther Festspiel-Fanfare gebaut, von der aufziehenden Regimentsmusik gern gespielt; das Motiv Donners, wie das des Waldknaben eignet sich in dieser Aufmachung trefflich zum marschieren:

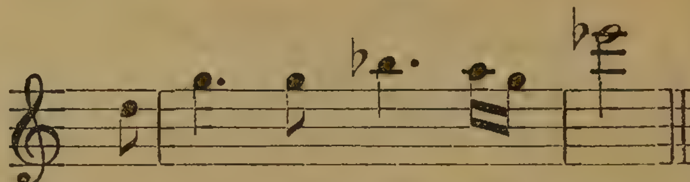




Fortsetzung Sonntags, regelrecht in der Quinte:

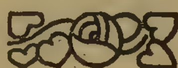


Dieses Waldknaben- und das Siegfried-Motiv:



kann man als Studentenverbindungs- und sonstigen Signal-Pfiff ungezähltemale hören.

Auch richtige Wagnerstücke spielte man zur Wachtparade in München oft mit glanzvoller Klangwirkung, besonders Bruchstücke aus „Götterdämmerung" und „Parsifal", die gerade von den Blechinstrumenten prachtvoll klingen, der Walkürenritt sogar kraftvoller als im Orchester. Die Militärmärsche, die man sonst auf der Straße hört, sind in den verschiedensten deutschen Landen sehr verschieden. In Preußen spielt noch die Musik für Pikkoloflöten im Unison, abwechselnd mit Trommelwirbel, eine Rolle, von denen man die altpreußischen Militärmärsche (s. d.) hören kann.





VIII. Musikalische Spielereien.

Kreislieder, Kanons, Überraschende Übergänge, Ähnlichkeiten, Vertrivialisierungen, Eine Melodie im Stil verschiedener Meister, Nobilitierungen, Ähnlichkeiten (Fortsetzung), Vertextungen, Gegenteiliges und Verwandtes.

[272] Zum Beschluß ein Streifzug in das Gebiet der Spielerei! Zu den musikalischen Scherzen gehören ihrem Texte nach die

Kreislieder,

deren letzte Strophe immer wieder in die erste mündet, so daß man sie bei dem nötigen Maß geistiger Regsamkeit zur Verzweiflung erwachsener Mitmenschen Viertelstunden lang fortsingen kann. Kinder halten es mit unerschöpflichem Verlangen nach Fortsetzung so lange aus, als der Vorsingende.

Das hübscheste dieser Art ist wohl das auch als Duett zu singende Lied:



„Wenn der Topf a - ber nun ein Loch hat,

lieber Heinrich, lieber Heinrich?“ In dem Topf soll die Liese nämlich Wasser zum Anfeuchten des Schleifsteins holen, um das Messer zu schärfen, mit dem man das Stroh zum Stopfen eben jenes Loches schneidet, also ein richtiger circulus vitiosus, — cum grazia in infinitum. S. a. unter „Vertextungen“: „Ein Hund kam in die Küche.“

Zu den Kreisgesängen gehören auch die

Kanons.

Als Gesellschaftslieder haben sie gewöhnlich beliebig viele Stimmen, wobei die erste am Ende sogleich wieder von vorne anfangen kann, die

andren ihr dann folgen. Das allmähliche Ausklingen ist bei drei und mehr Stimmen das Hübscheste daran. Das einfachste Stück dieser Art ist:

† Hier setzt die 2. Stimme ein.



„O wie wohl ist mir am A=bend, Wenn zur Ruh die

† 3. Stimme.



Glok=ken läu=ten Bim, bam, bim, bam!"

Unter musikalischen Leuten kann einer jeden beliebigen, den anderen unbekannten Kanon anstimmen und den Einsatz der nächsten Stimme antaktieren; die Ausführung geht dann prompt weiter.

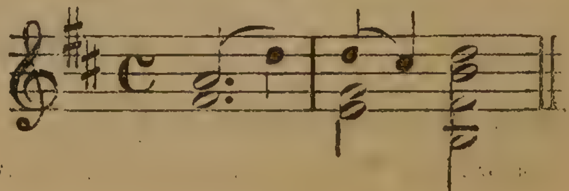
Dabei muß natürlich mit der „Musikalität" im alten, soliden Sinne gerechnet werden, die sich im Auffassen und Nachsingen der Intervalle zeigt. Echte Wagner=Kapellmeister könnten in ihrer gewöhnlichen Gesangs= (eigentlich doch Musik=) Fremdheit vielleicht noch kein Motiv aus zwei großen Sekunden kanonisch richtig nachsingen. Bei unseren Großeltern aber war Kanon=Singen ein Gesellschaftsspiel.



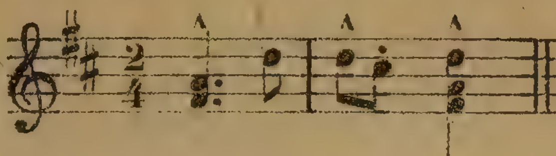
Überraschende Übergänge

[273] am Klavier oder in Orchester=Quodlibets gehören gleichfalls in das Gebiet beliebter musikalischer Spielereien. Solche beruhen meist auf der Tatsache, daß eine Reihenfolge bestimmter Noten an sich niemals auch einen bestimmten Charakter oder Ausdruck haben kann, daß dieser vielmehr erst durch ihr Erscheinen in einer bestimmten Takteinteilung, Rhythmus, Vortrag, Dynamik, Stärkegrad, entsteht. Der vollständige Wechsel in der Bedeutung, den somit eine Tonfolge (ebenso wie so viele zu Witzen benutzte mehrdeutige Worte) annehmen kann, gibt Anlaß zu mannigfacher Kurzweil, bei der vom Erhabenen zum Niedrigen nur ein Schritt ist. Es gibt z. B. kaum ein Motiv, das nicht mit einigem Geschick ohne viel Umändern zu einem tanzbaren Walzer werden kann.

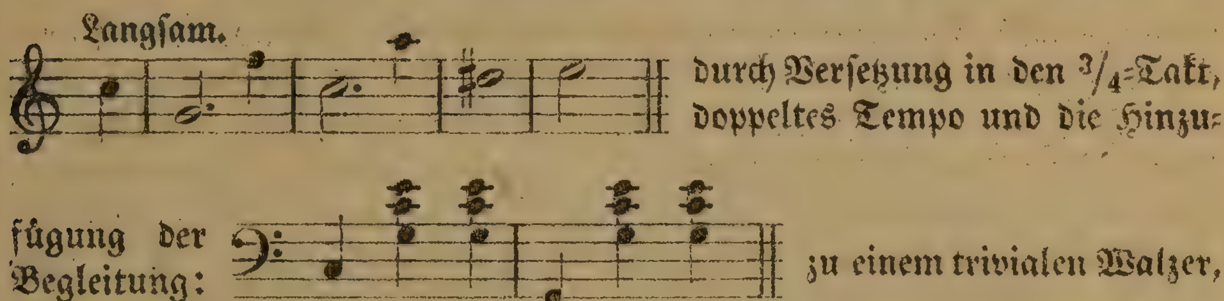
Ruchlos macht das „Dreimäderl=Haus" aus dem adeligen Melos:



eine echte, ziemlich gewöhnliche Polka, etwa:

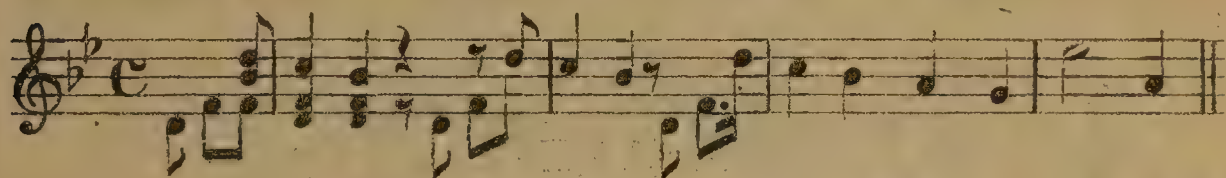


Je erhabener eine Stelle, desto leichter fällt das Parodieren. Es gibt z. B. eine „Salome-Ulk-Fantasie“ für Blechinstrumente, ich weiß nicht, ob sie gedruckt ist, welche gerade eine der wundervollsten Orchesterstellen, die Ankunft des Jochanaan mit dem ahnungsschweren Motiv:



durch Versetzung in den $^3/_4$-Takt, doppeltes Tempo und die Hinzufügung der Begleitung: zu einem trivialen Walzer,

und die feierlichen ernsten Worte des Heiligen auf der Bühne:



„Wo ist er, — des-sen Maß jetzt voll ist?“

gleichfalls durch doppeltes Tempo, (halbe Notenwerte und $^2/_4$-Takt,) zu einer ordinären Polka macht.

Solche Dinge geben auch dem Laien eine Ahnung davon, wie sehr der ausführende Künstler, auch Kapellmeister, infolge von Gleichgültigkeit, Un- oder Mißverständnis eine Komposition durch Temponahme und Akzentuierung bis zur Unkenntlichkeit entstellen, andererseits wie er manches sogar über die vom Komponisten selbst beabsichtigte Bedeutung hinaus erheben kann.
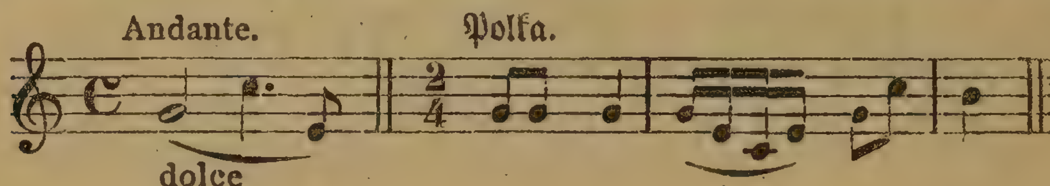


Ähnlichkeiten

[274] zwischen den im Charakter verschiedensten Tonfolgen findet man aus den angeführten Ursachen so viel man eben will. Die entscheidungsschwere Figur, die den 5. Akt der „Afrikanerin“ beginnt: erscheint in dem fast opernhaften

Finale des 1. Aktes bei Suppé im doppelten Tempo, mit ₵ bezeichnet, als lustiges Strafgericht entrüsteter Spießbürger: „Lodernde Flammen!“ über „moralisch“ bedenkliche Schriften Boccaccios:



Solche bloße Noten-Ähnlichkeit der musikalischen Motive interessieren den Laien meist viel mehr als den Musiker. Ja, sie fallen jenem sogar eher noch auf als diesem, der das meist Nichtorganische, Zufällige an ihnen leicht übersieht, eben weil er mehr den inneren Bildungsprozeß, das Wesen eines Melos im Ohr hat. Die ehemals maßlos beliebten Überraschungs-Potpourris, besonders die „Fantasien“ Schreiners, beruhen auf der geschickten Benutzung solcher rein äußerlicher Ähnlichkeit innerlich entgegengesetzter melodischer Stellen. Typisch dafür ist der Übergang einer Stelle aus der „Oberon“-Ouvertüre in dem Fatinitzamarsch:



textlich: „Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz“ in „Vorwärts mit frischem Mut!“ oder wie meist darauf gesungen wird: „Du bist verrückt mein Kind!“

Eine Anzahl äußerer Ähnlichkeiten melodischer Motive siehe im folgenden Abschnitt.

[275] Man kann durch die Gleichheit des durchgehenden Textes und Vortrags Motive verschiedenster Art so nebeneinander stellen, als gehörten sie zusammen:



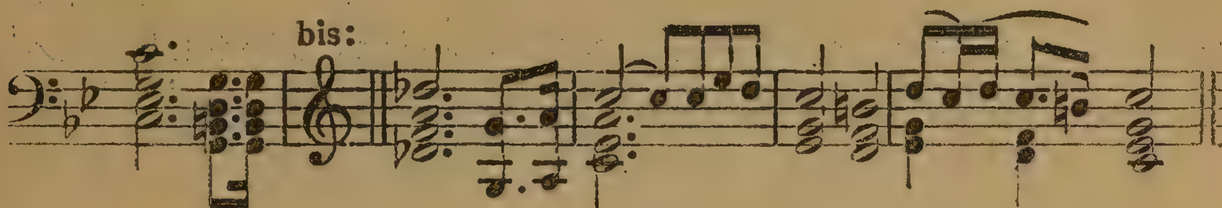
oder



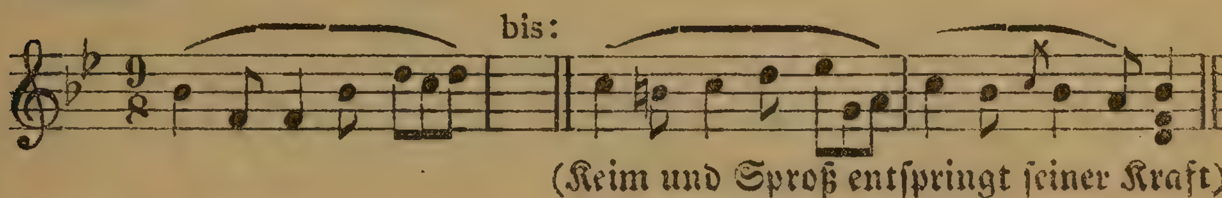
Im ersten ist das Anfangs-Motiv von Beethovens Eroica, im zweiten das Walküren-Motiv als gewöhnlicher Walzer fortgesetzt.

Für echte Magyar-Embers kann man fast jede Art von Melodien dadurch interessant machen, daß man die End-Floskel der ungarischen Musik (s. d.) daran klebt. So z. B. bei den Nibelungen-Motiven; sie sitzen dann wie von Natur gewachsene Schwänzchen daran.

Wälsungen-Not:



Liebeslied:

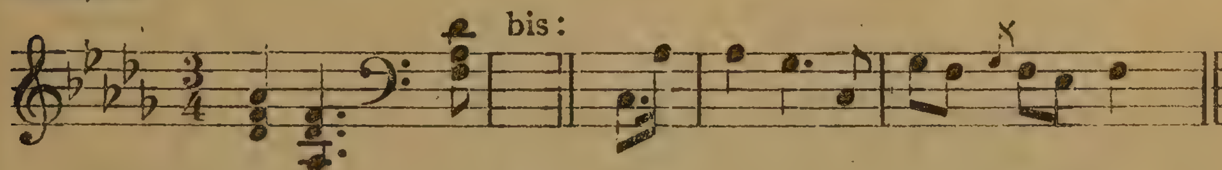


(Keim und Sproß entspringt seiner Kraft)

Siegfried:



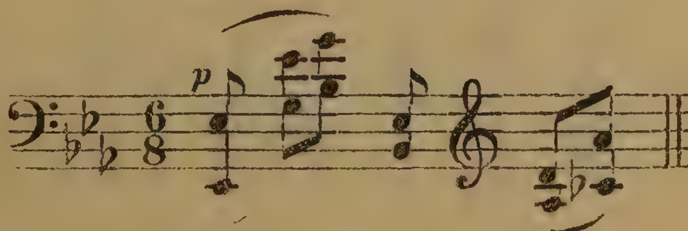
Walhall:



Ein Thema im Stil bekannter Komponisten zu behandeln, wie es zuerst Siegfried Ochs in seinen bekannten Variationen über „Kommt ein Vogerl geflogen" tat, ist nichts als ernsthafte Stilkunde, scherzhaft angewandt; man kann furchtbar danebenhauen, wie dort die Bach-Variation beweist. Am leichtesten kennbar ist Verdi zu treffen; man braucht nur den ersten Begleitungstakt der Stretta aus dem Troubadour voranzustellen:



Ebenso bei Chopin:

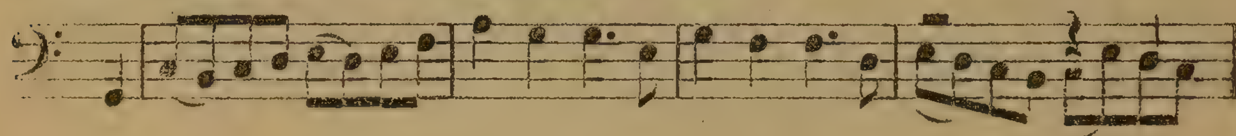


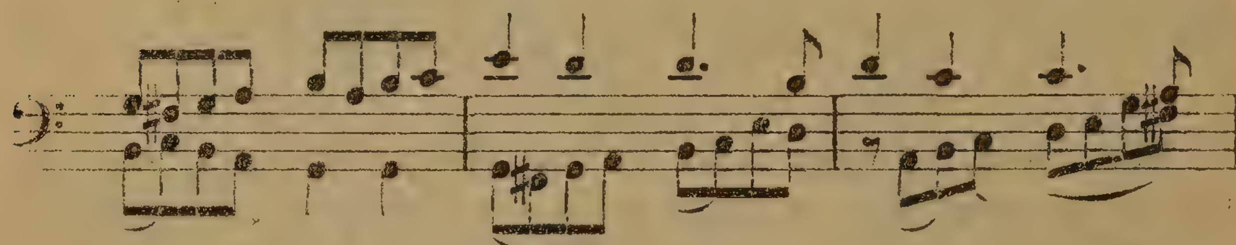
jenen aus der bekannten Es dur-Nokturne, um bei jedem Motiv den Hörer erraten zu lassen: „So hätte es Verdi, so Chopin geschrieben. Im Ernst läßt sich bis zu einem hohen Maß von Sicherheit feststellen, wie z. B. Haydn oder Mozart an Stelle Beethovens ein melodisches Motiv fortgesetzt hätten, nicht aber umgekehrt.

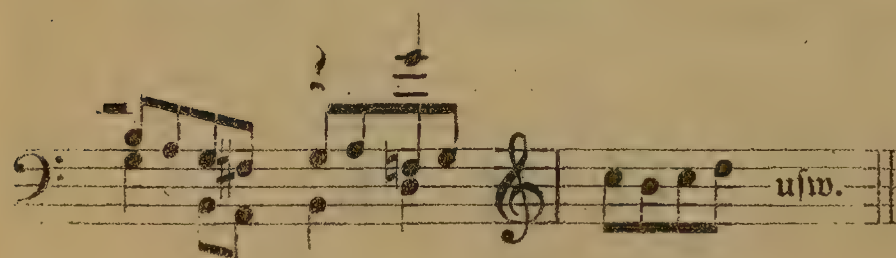
[276] Humoristische Wirkungen entstehn auch durch absichtliche Stilvermengung (unabsichtliche fällt leichter) indem man z. B. ein als ausgeprägt trivial geltendes Thema in den akademischen Wendungen behandelt, z. B. über das Thema „Im Grunewald ist Holzauktion" eine kontrapunktierende Figur setzt:
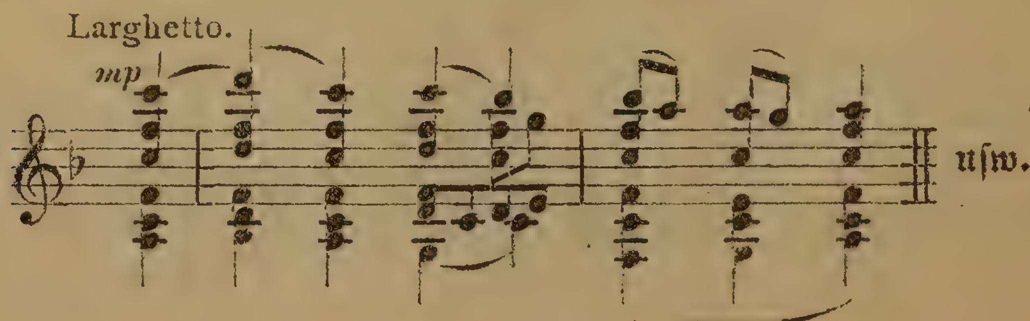


oder eine solche gar als fugenmäßige Fortsetzung (Im Grunewald) zum „Quinteinsatz" der oberen Stimme nimmt:





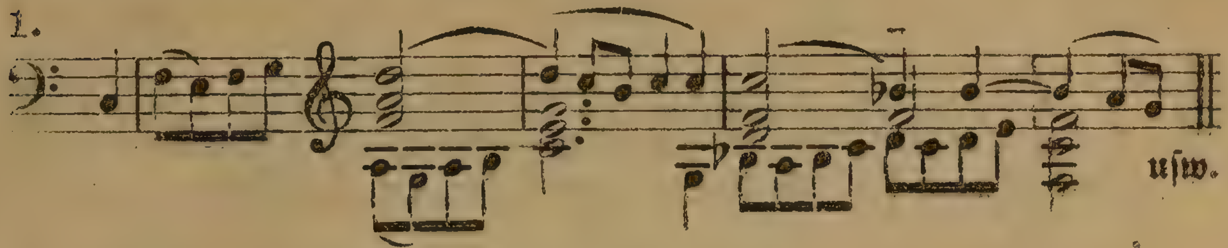


oder wenn man die Gigerlkönigin-Polka in feierlicher Harmonik setzt:



Auch wenn man das obige einfache Motiv mit der Ausstattung anderer musikalischer Stände wie einen Kriegsgewinner maskiert (1) mit gelehrten Floskeln, wie Umdrehung (2) oder chromatischen Durchgängen (3) ausgeschmückt, die nicht zu ihm passen.

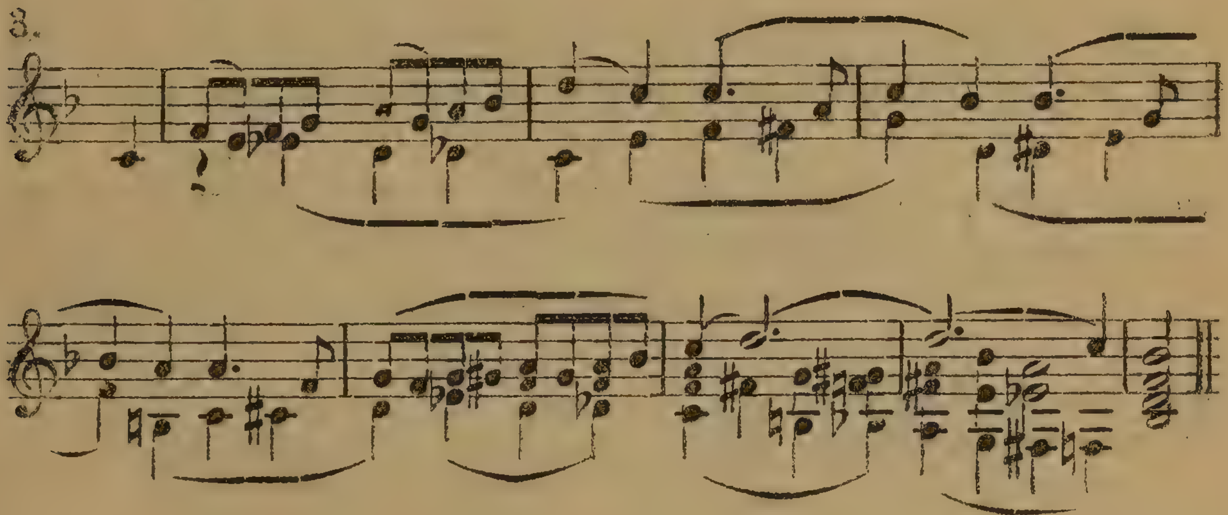
1.



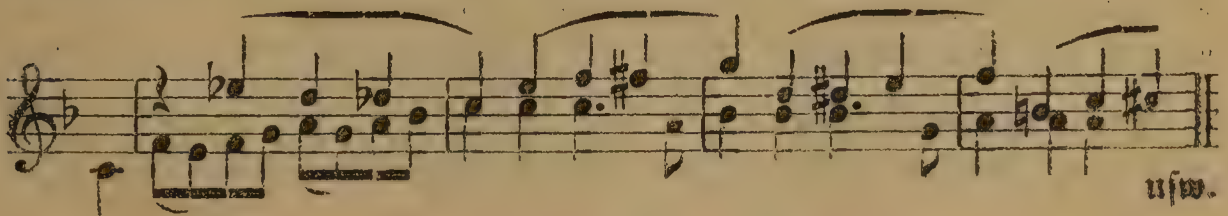
2.



3.



umgekehrt:

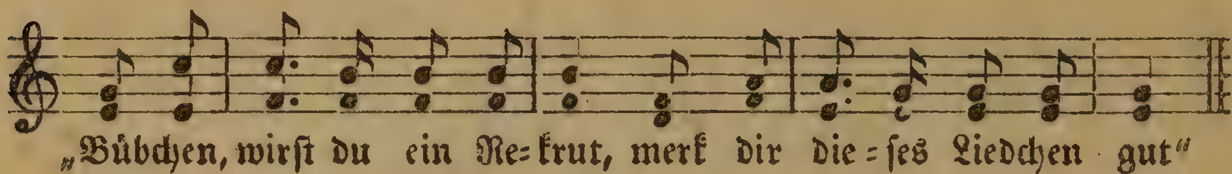


Für Kompositionsschüler empfehlen sich solche Übungen aufs Beste.

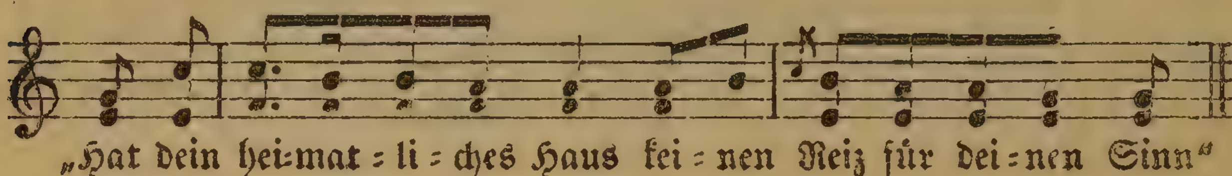


Ähnlichkeiten (Fortsetzung).
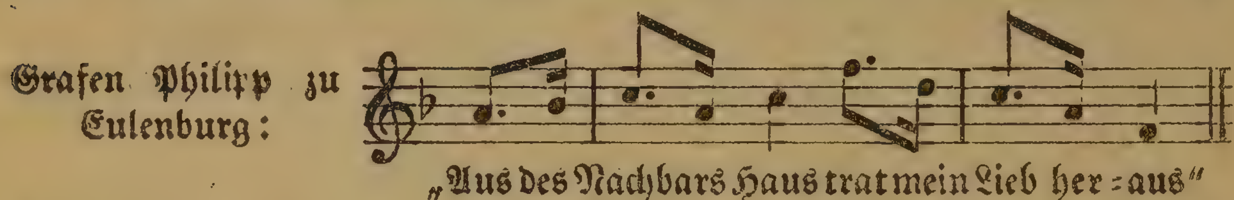
[277] Von dem Heer jener Ähnlichkeiten seien nur eine kleine Abteilung noch angeführt. Z. B. die Stelle:



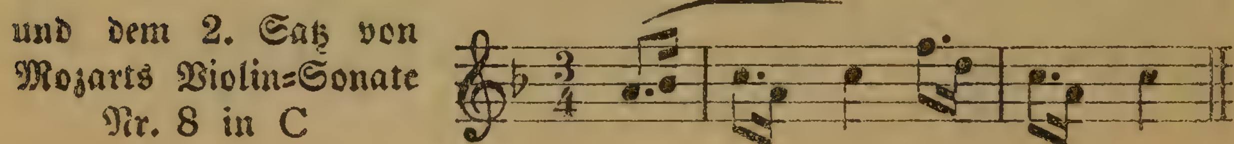
aus dem Kinderlied „Wer will unter die Soldaten!“ ähnelt jener, die Vater Germont seinem entflohenen Sohn Alfred in Verdis „Traviata“ vorsingt:



Die deutlichste aller unbewußten Entlehnungen ist wohl die des einst bis zur Bewußtlosigkeit überall gesungenen „Rosenliedes“ des Grafen Philipp zu Eulenburg:

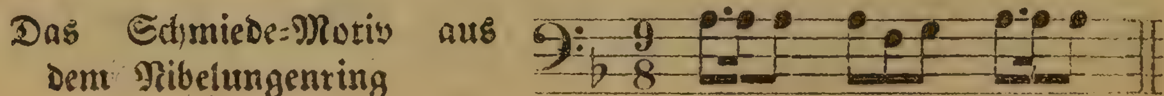


und dem 2. Satz von Mozarts Violin-Sonate Nr. 8 in C

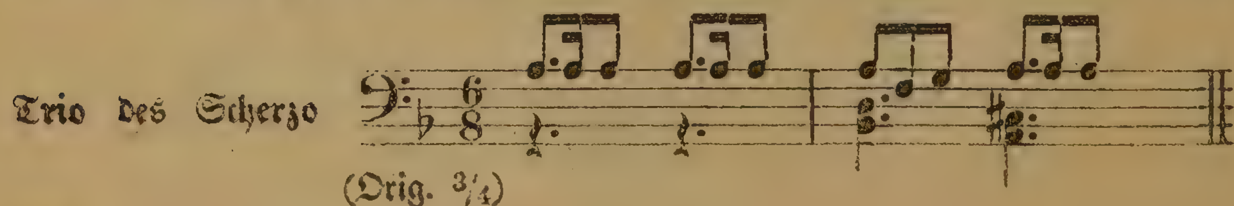


Am meisten haben die sogenannten Reminiszenzen-Jäger sich mit Wagner beschäftigt, dessen Anlehnung an ältere Motive beweist, wie es nur auf den lebendigen Geist und nicht auf die Noten ankommt.

Das Schmiede-Motiv aus dem Nibelungenring



klingt an (nicht „ist aus dem“ usw., wie sich der Laie ausdrückt) das Trio des Scherzo

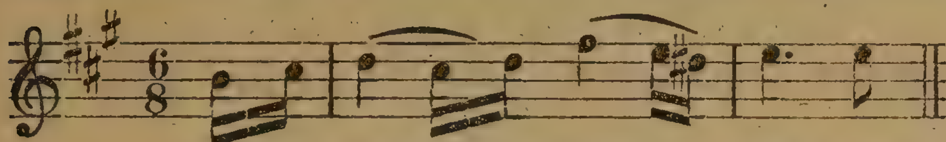


(Orig. 3/4)

aus Schuberts Dmoll-Quartett. Das Erlösungsmotiv

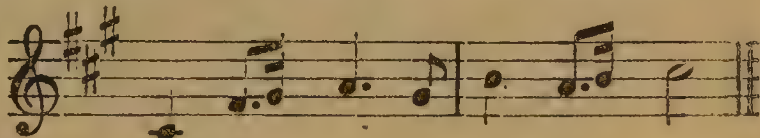


erinnert an eine Stelle des Gesangs der Valentine aus Meyerbeers Hugenotten „Ach, du kannst nicht begreifen, nicht fühlen:

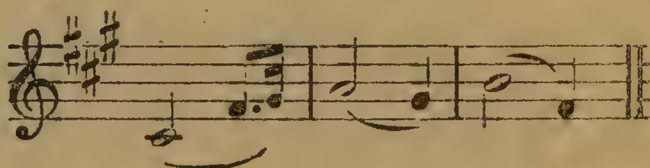


daß von ihm die Ge=fahr ich wen=de“ (Orig. As)

Das Motiv der Todesverkündigung aus der Walküre



an den Beginn von Mendelssohns A moll-Sinfonie



[278] Die „Wogefigur“ aus „Rheingold“ war auch schon vorher da, die eingeklammerte



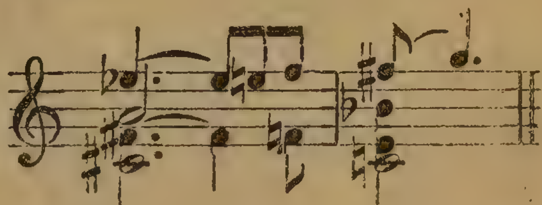
Auftaktnote nur bei Beethoven, Variationen (7.) über Dittersdorfs „Es war einmal ein alter Mann“ (in A) und in Mendelssohns Ouvertüre „Die schöne Melusine“ (in F); Marais (1701) in seiner Cloches ou Carillons („Glockenspiel“) nimmt in höherer Lage das Parsifal-Glockenthema

(Parsifal)

voraus

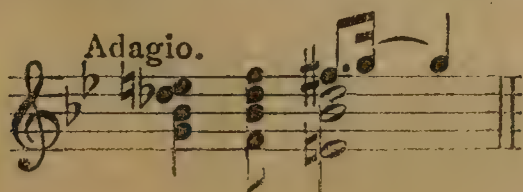


Als Vorahnung des Sehnsuchtsmotivs in „Tristan“



könnte eine Stelle aus Clementi »Gradus ad Parnassum« Nr. 39

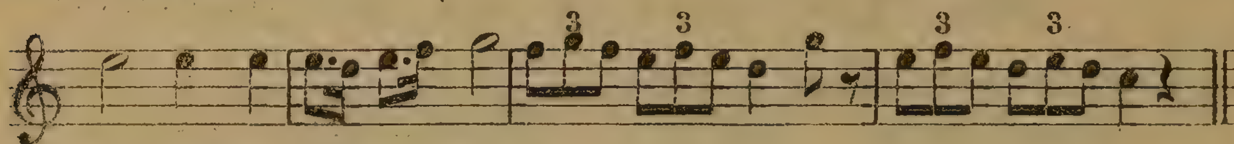
gelten,



und Haydn: aus der Schöpfung

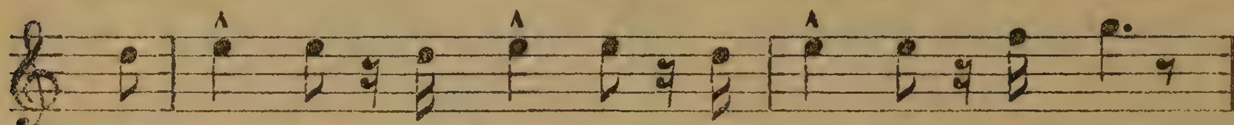
„Vorstellung des Chaos“ 

Absichtlich wohl benutzte Wagner die berühmte Arie »di tanti palpiti« aus Rossinis „Tancred“, die einst der Uraufführung von der 9. Sinfonie und Sätzen aus der Missa solemnis zugefügt wurde, um Hörer anzulocken.

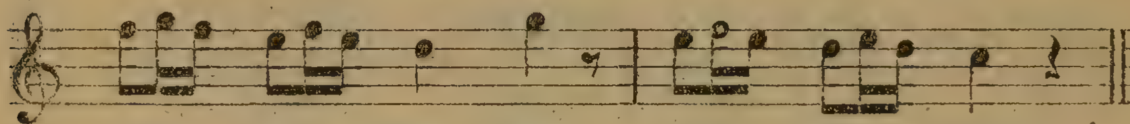


di tan-ti pal-pi – ti

zu seinem Schneiderchor beim Aufzug der Zünfte in den Meistersingern:



„Ein Schnei-der, ein Schnei-der, ein Schnei-der zur Hand,



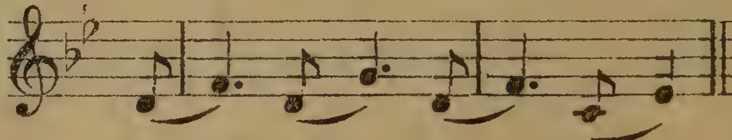
der viel Mut hatt' und Ver - stand“

In den Noten ähnlich sind auch der Gesang des Hans Sachs

Andante.

 und ein Motiv

„Mein Freund, in hol - der Ju - gend - zeit“

aus Nicolais Lustige Weiber (Ouvertüre), 

[279] Von Richard Strauß werden mit Ausnahme seines „Ständchen“ Nr. 2 aus dem Liederheft op. 17 „Wach auf, wach auf!“ (s. d.) und etwa einer Stelle aus dem Lied „Traum durch die Dämmerung“, die auch im „Heldenleben“ unter „Des Helden Friedenswerke“ die Tenortuba zitiert: 

„Ich ge - he nicht schnell, ich ei - le nicht“,

meist nur solche Stellen nachgesungen, die durch ihren Anklang an Älteres ins Ohr fallen. Er wich solchen Anklängen auch nie ängstlich aus. In seiner „Salome“ mahnen die Worte

„Nichts in der Welt ist so weiß wie dein Leib“

in den ersten Noten an eine Violinfigur aus der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“

(Urt. e)

die anderen im Rhythmus an den Schluß von Mendelsohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“

legato
(Urt. E)

In der Sinfonia domestica erklingt als Wiegenlied der Anfang eines „Venetianischen Gondellieds“ von Mendelssohn aus den „Liedern ohne Worte“

Der Sonnenaufgang in der „Alpen-Sinfonie“

Lento.

mahnt an eine Stelle aus Tschaikowskys Pathetischer Sinfonie (im Mitteltheme des 1. Satzes):

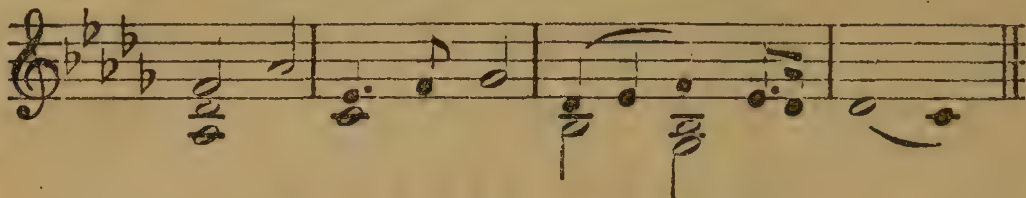
Ein bedeutungsvolles Thema in der Alpen-Sinfonie

an den 2. Satz von Bruchs Violinkonzert, das grandios durch-

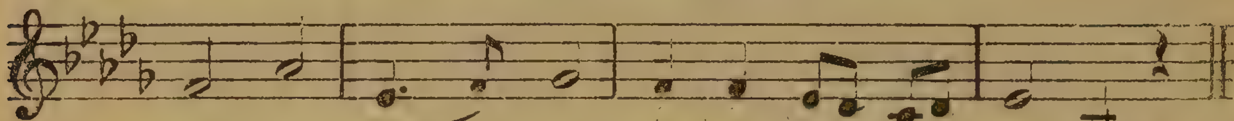
geführte



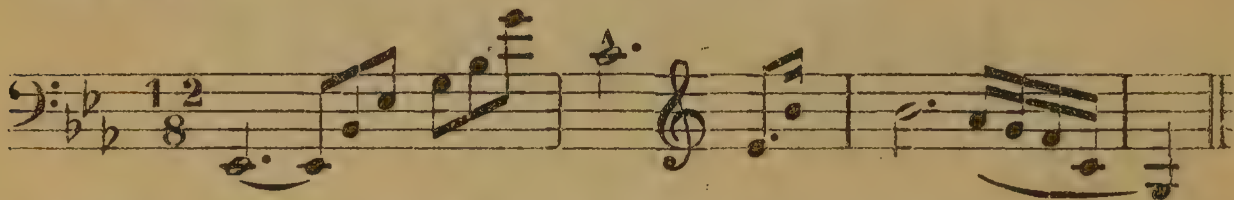
In der Ariadne gleicht eine Stelle aus dem Frauenterzett



gegen den Schluß hin einem Wiegenlied von Schubert



Gewisse andere Motive von ihm vermögen manche noch nicht recht überhaupt als Melodie zu hören. Das Leipziger Amtsgericht rief in Sachen des Urheberrechts das Urteil der Sachverständigen an, ob das von Gottlieb Noren absichtlich in seiner Tondichtung „Kaleidoskop“ benützte „Heldenthema“ aus Strauß' Heldenleben



im Sinne des Gesetzgebers eine „Melodie“ sei oder nicht, was einige der Leipziger Sachverständigen verneinten. Anderen wieder fällt das Thema unwiderstehlich ins Gehör.



Vertextungen.

[280] Die Vertextungen instrumentaler Melodien, d. h. das Versehen solcher mit gesungenen Worten hat verschiedene Ursachen und Wirkungen. Alles auf „Tarataram“, „lala“ oder „dideldum“ zu singen, wird auf die Dauer langweilig; außerdem merkt man sich mit leicht zu behaltenden Worten zugleich eher die Melodie. Das Los der Vertextung teilt das Höchste mit dem Tiefsten, die langsamen Sätze letzter Klaviersonaten Beethovens mit den deklamatorischen Kapitalverbrechen der an

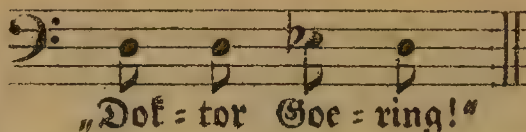
sich, rein musikalisch recht guten: „Mein Herz, das ist ein Bienenhaus“ oder „Auf der Vogelwiese hab' ich sie gefragt — ob se hieß Lawise,“ usw. Dort, bei Beethoven, ist der Grund sehr klar. Schon die leise Ahnung von Gefühlen solcher Tiefe und Schmerzlichkeit hätte die behagliche Ruhe des Bierphilisters zu sehr gestört. . . Da mußten klappernde, meist möglichst schlechte Verse her, ihre hehren Umrisse zu verhüllen.

Solche Vertextung, wie man im Gegensatz zu „Vertonung“ wohl sagen kann, bewirkt gewöhnlich eine Entadelung. Schon das Auflösen der gebundenen Noten aus einer sanft geschwungenen Linie in die Eckigkeit lauter einzelner Silben, das förmliche Herausstoßen gemäßigter musikalischer Akzente mit stechenden Konsonanten, das Klappern der Reime, wodurch die edle Symmetrie des Baues oft zugespitzt hervortritt, all dies läßt ernste Versuche, gerade den erhabensten Melodien Worte zu unterlegen, meist kläglich scheitern, begünstigt dagegen parodistisches Herunterziehen. Man singe z. B. auf die herrlich edle Hornstelle aus Beethovens Septett:



die Worte: „Ich bin ein grundgelehrter Mann, mich ficht Lateinisch garnicht an!“ Schon der Akzent der Endreim-Silben, der das Decrescendo der Figur stört, entadelt die Melodie völlig. Friedrich Silcher gab seinerzeit eine Sammlung von 20 Liedern auf langsame Sonatensätze Beethovens heraus, die sich in den kleinen Familienkreisen, ja selbst in gemischten Konzertveranstaltungen einbürgerten und die allverbreiteten Volksliederbücher für Chorgesang in der Schweiz machen sogar vor den langsamen Sätzen letzter Klavier-Sonaten Beethovens nicht halt.

Über die Vertextung des grandiosen Anfangs von Beethovens C moll-Sinfonie: s. o. Richard Strauß hat einmal ein Motiv von sich auf Ansuchen selbst vertextet, nämlich aus dem „Heldenleben“ das der geistigen Passivität (kürzer „Dummheits-Motiv“) aus zwei hohlen leeren Quinten bestehend. Auf die Frage des damaligen ersten Münchener Musikkritikers, des ehrenfesten, liebenswürdigen aber herzlich unmusikalischen Dr. Goering, was es bedeute, entgegnete Strauß mit seinem bezauberndstem Lächeln:

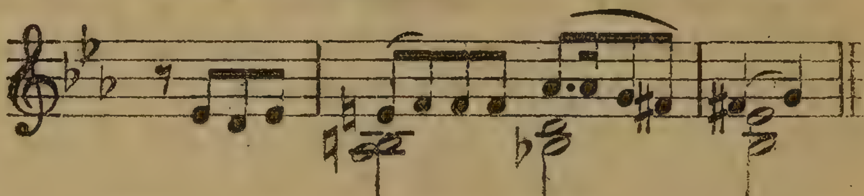


Von Klavierstücken sind gerade zwei der schönsten wohl der Schwierigkeit des Wortrhythmus wegen ohne bekannte Vertextung geblieben,

Chopins E dur Etüde:



und Tschaikowskys Romanze:



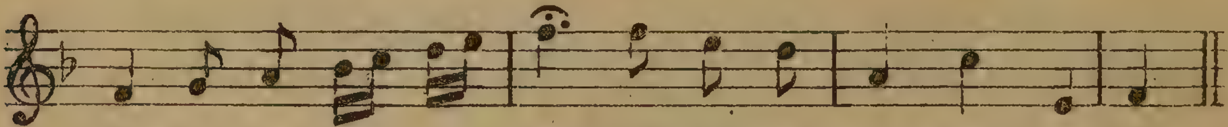
Das Nokturne von Chopin dagegen, in Es dur:



wird nicht nur in Bearbeitungen für Violine und für Cello, sondern sogar für Sopran (la luna e piena, la luna e cara (!) usw.) selbst gelegentlich in kleineren gemischten Konzerten „verzapft“.

[281] In ein System gebracht, ist das Ver- und Umtexten klassischer Melodien, wie im „Dreimäderlhaus“ solcher Schuberts, eine reiche Geldquelle künstlerisch gewissenloser oder naiver Fabrikanten geworden, bis vielleicht einmal ein Reichsgesetz dem Treiben ein Ende macht. Übersehen läßt sich dabei nicht, daß einzelne solcher Manöver auch mit Geschick angestellt werden, das dann z. B. durch gute Instrumentation eine Melodie wirklich für die Menge reizvoller und verständlicher macht.

Schlimmer noch und indiskreter als die bisherigen Schubert- und Schumann-Verunfugungen ist die, zum Glück noch unaufgeführte, Wiener Brahms-Operette. Da warten z. B. in dem historischen Gasthaus „Zum roten Igel“ die drei Freunde auf Brahms mit einem Terzett (die Musik zu dem Opus ist, da Brahms zu wenig in Gassenhauer Verwandlungsfähiges geschrieben hat, ein Quodlibet), das das erlaubte Maß von Takten aus Cavalleria (Intermezzo daraus) aufweist: „Ich bin der Hofrat Billroth, Ich bin der Hofrat Hanslick, Ich bin der Hofrat Kalbeck!“



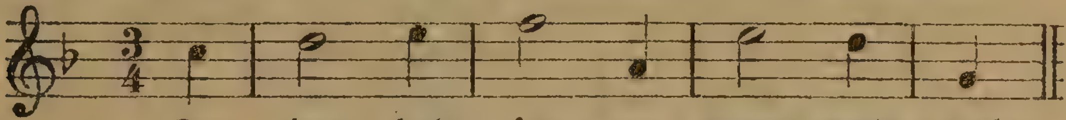
„Ich bin der Hof = rat Kal = beck, folg=lich trink mer 'a mal.“

Dann kommt Brahms' Verleger Simrock zu Besuch (der Berliner nach Wien) den Brahms bittet, den Preis seiner Lieder herabzusetzen, da er

sonst deren Volkstümlichkeit nicht mehr erlebe. Simrock (im mausgrauen Reiseanzug mit Mütze) entgegnet in einem Walzer-Kuplet mit dem Kehrreim:

Und ick sag' dir, du wirst sie erleben —
Ich kann se nich' billiger geben!

In der gleichen Szene beim „Roten Igel" tritt auch (geschichtlich wahr) Anton Bruckner auf, mit einem echten Wiener Gstanzl, auf den von seinen hofrätlichen Beschützern umringten Brahms zeigend:



„Der hat halt im = ma Freun = derln g'habt und i steh ganz alloa!"

[282] Über alle Beschreibung ruchlos als Fälschung geistiger Nahrungsmittel ist es, dergleichen Vertextungen nicht als solche kenntlich zu machen, sondern z. B. in Liederbüchern, wie es oft geschieht, zu schreiben: „Heil'ge Nacht", Lied für Männerchor von Beethoven (nach dem 2. Satz der sonata appassionata) oder „Ich will mich wieder zu dir kehren" (nach dem Thema der Variationen op. 111).

Ersteres geht noch an, da die Wirkung ernsthaft bleibt:



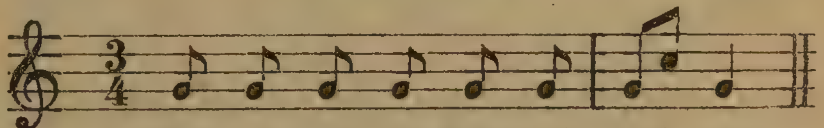
„Heil' = ge Nacht, o gie = ße du Himmelsfrieden in dies Herz". Das zweite aber, für gemischten Chor, ist die reine Verhunzung:



„Ich will mich wie = der zu___ dir wen = den!"

Die Schweizer Schul- und Volks-Liederbücher tragen in bester Absicht solche unbewußte Gräuel in weite Kreise.

Ein schauderhaftes Beispiel ist auch das Menuett aus Mozarts „Don Juan", auf die Worte gesungen:



„Als ich noch im Flü = gel = klei = de in die Mädchenschule ging", in zahlreichen Liederbüchern einfach als „Lied von Mozart" abgedruckt.

Einen Sonderfall wirklich genialer Vertextung, welche zugleich die in dem Tonstück äußerlich als bloße Begleitungsfigur erscheinende

Melodie:

„A = ve Ma = ri = a“

hervortreten läßt und dieser passende Worte unterlegt, ist das „Ave Maria von Gounod“ mit dem wahren Titel bescheiden: „Meditation über das erste Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier von Joh. Seb. Bach“.

Dieses spielt in der Hausmusik in allen möglichen Bearbeitungen mit oder ohne Gesang, mit Flöte, Violine, Horn oder als Solo für jedes andere Sopran-, Alt- oder Tenor-Instrument, eine große Rolle.

[283] Ich kannte einen Pianisten, der an gewisse unterlegte Worte denken mußte, um beim öffentlichen Musizieren sich nicht von dem allmächtigen Zauber der reinen Melodie überwältigen zu lassen und die nötige technische Ruhe zu verlieren. Er sang z. B. auf die in Töne übersetzte Sixtinische Madonna, das Andante aus der Kreutzer-Sonate: „Elf Schneider, zwölf Schneider, die wiegen dreizehn Pfund, und wenn sie das nicht wiegen, dann sind sie nicht gesund.“ Auf das „Siegfried-Motiv“ „geh Sepp, du kriegst ja an Rausch“ usw., nach einer ganzen oberbayrischen Nibelungen-Quadrille dieser Art. Der eine muß eben seine Empfindung abdämpfen, anderen müßte sie erst geweckt werden. Zu dem vornehm heiteren ersten Thema von Mendelssohns geistsprühendem Oktett für Streichinstrumente sang er:

„Ich hat = te ei = nen Hund, der Hund war nicht ge = sund.“

Daß man das ganze überaus lebhafte und witzige Werk zu Ehren des jungen Mendelssohn in Paris zur Dom-Messe spielte, ist einer der besten Witze der Musikgeschichte.

Harmloser ist das gewohnheitsmäßige Absingen beliebter Melodien auf meist ganz sinnlose Worte, um das Vergnügen an ernsteren zu erhöhen. So wird auf die „Gavotte Louis XIII“:

in Oberbayern gesungen „Heut' gibt's Dampfwürst in der Soß!“

Zum Trio singt man in Norddeutschland:

„Kei-nen Tropfen Was - ser trinkt das Huhn, ohne einen Blick zum Himmel aufzutun.“

Eine auf Schulhoffs einst weltberühmten „Karneval von Venedig“ gefertigte stimmungsvolle Dichtung: (Kreislied ohne Ende) beginnt:

„Ein Hund kam in die Kü - che“.

Auf den zweiten Teil der Melodie singt sie:

dolce.

„Da ka - men die an - de - ren Hün - der und gruben dem Hund ein Grab und setzten darauf einen Grabstein, der folgende Inschrift hat: Ein Hund“ usw.

[284] Den Anfang vom „Schattenwalzer“ aus Meyerbeers vergessener Oper „Dinorah“ singt man auf die geistreichen Worte:

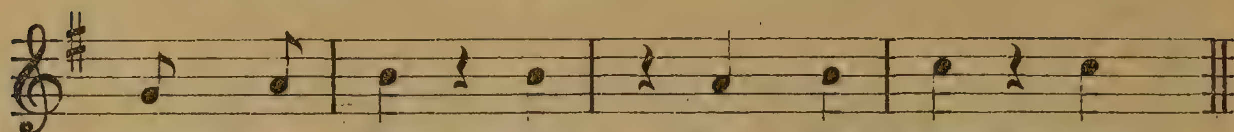
„In ei - nem Om - ni - bus saß ein Me - cha - ni - kus, der hat - te Lack - stie - fel an.“

Zu dem Trio des preußischen „Heroldstrompeten-Marsches“ hört man am Niederrhein:

„Do haeve, se haeve, se haeve, se haeve se Wa-ter drin-je-tan“

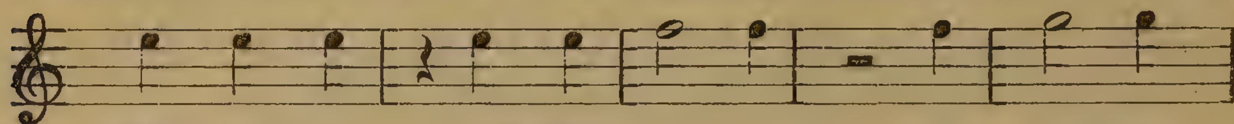
(„da haben sie Wasser hineingetan“, in den Wein nämlich).

Zum „Kußwalzer“ von Arditi in Oberbayern:

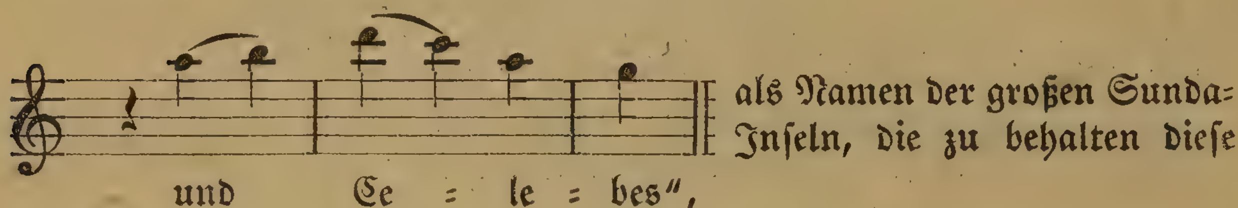


„Hamm' = ra Katz g'habt, hat kan Schwaf g'habt,

Hamms an Schinder gebn.“ — Zur gleichen Melodie hört man auch:



„Su = ma = tra und Bor = ne – o, und Ja = va



und Ce = le = bes“,

als Namen der großen Sunda-Inseln, die zu behalten diese faßliche Melodie dem Schüler hilft, mit dem hübschen Trio:



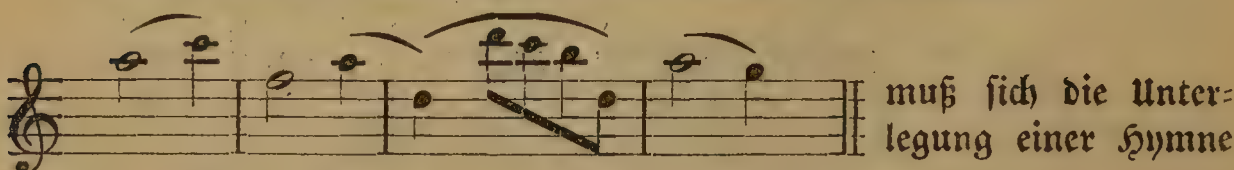
„A = ber die klei = nen, die klei = nen, die wiß mer nit.“

Zahllos sind die Vertextungen fröhlicher Gesellen in Kneipe- und auf Wanderschaft. Nicht schön ist es z. B. die Melodie der „Wacht am Rhein“ auf die Worte zu singen „Es liegt ein fremder Kerl im Bett!“, wenn Haus- oder der Alpenhütten-Gäste den Schlafraum teilen.
[285] Die Einleitung zum Marsch aus Suppés „Boccaccio“ kann man in der Schweiz von Wandrertrupps mit ungeheurer Natural-Wirkung der letzten zwei Silben also singen hören:



La ti = a la = la = la = la ti = a, la la, la = la = la, ǒachtschsch tui!

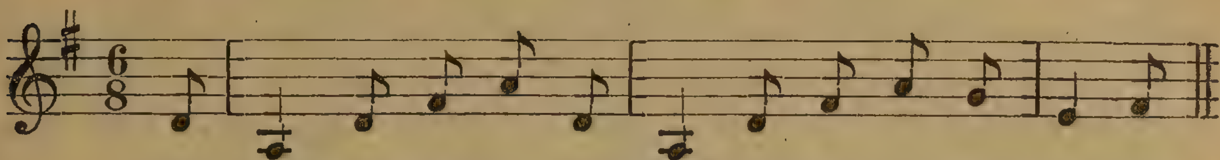
Das Trio des Intermezzo aus Mascagnis „Cavalleria“



muß sich die Unterlegung einer Hymne gefallen lassen: „Hei-eil sei dem Lazarettgehilfen Neumann!“, welche ungefähr sämtliche hygienische Erfindungen der Neuzeit für diese un-

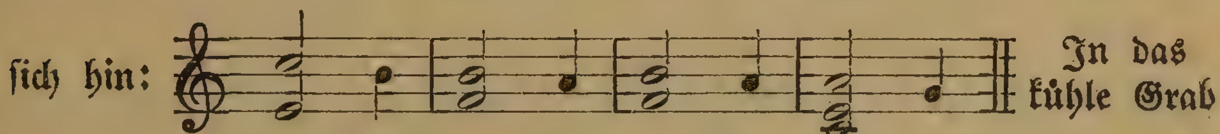
bekannte medizinische Kapazität in Anspruch nimmt und deshalb nur in Herrengesellschaft gesungen wird.

Zum Finale von Beethovens Violin-Konzert läßt Fritz Mauthner in seinen köstlichen „Totengesprächen“ die Engel einen Text singen, welcher bestimmt ist, den preußischen Kultusminister, der Göthe als Mehrer der christlichen Glaubenslehre feierte, zu belehren:



„Herr Dok-tor Bos-se, Herr Dok-tor Bos-se, Ihr Gö-the ist ein heidnischer Gott!“

Selbst ernste Anlässe spielen in diese Vertextung hinein. Der harmlose Oberbayer singt bei bestimmten Gelegenheiten nach einer Johann Straußschen Walzer-Melodie mit unschuldsvoller Miene vor sich hin:

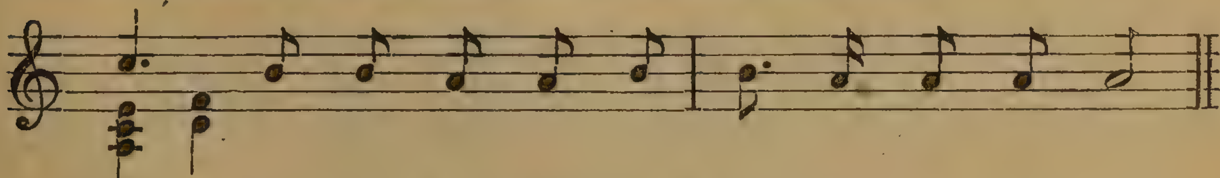


„O, so legts mi, o so legts mi In das kühle Grab hinein!“ Das unsterbliche Trio des Trauermarsches aus Chopins B moll-Sonate wird von jeher schnöde bewortet. Bei preußischen Militärbegräbnissen z. B. also:



„Nun trinkt er kei-nen Rotspohn mehr(!)“

In der Schweiz nimmt man den Marsch selber her:



„O du lie-ber Gott, scho wie-der ei-ner tot!“

Das Trio-Thema muß auch zu andrem Unfug herhalten:

„In der Wüste der Sahara
Ging der Nathan mit der Sahra“ —

und „Eine Wassermaus und Krö-ö-te“

mit großem glissando von e nach d hinauf usw. Die Welt ist eben verderbt.



Verwandtes.

[286] Hier sei gleich auch die gegenteilige Erscheinung angeführt: Gesangsstücke, zu Instrumentalmelodien verwandelt, wofür ja das ganze Opern-Potpourri-(Fantasie-, Selektions-) Wesen ein Vorbild ist. Bemerkenswert ist dabei das Übergehen des ursprünglichen Charakters des Stückes auf dem Spielzettel. Da liest man z. B. unter den Orchesterstücken: Largo („Das" Largo) von „Händel", d. h. die Alt-Arie Ombra mai fù aus seiner Oper „Xerxes"; „Ich wollt', meine Lieb ergösse sich", Duo für 2 Trompeten v. Mendelssohn (eigentlich für 2 Soprane), Tenor-Arie aus dem Stabat mater von Rossini für Trompete. Hier verirrt sich gar die Vertonung der Worte: cujus animam gementem „deren schmerzerfüllte Seele", es betrifft die Mutter Gottes am Kreuze, in die Biergärten:

Largo

„Cu - jus a - ni - mam ge - men-tem" vergl. Haydns Streichquartett

op. 76, Nr. 3 Largo:

(Orig. Fis dur, in halben Notenwerten).

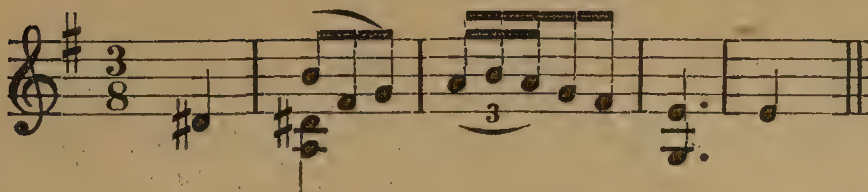
Am Meer, Lied für Posaune von Schubert (eigentlich für Tenor mit Klavier):

(„Das Meer er - glänz - te weit hin - aus".)

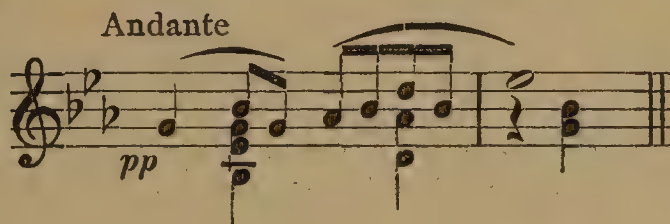
Arie aus der „Zauberflöte" für Posaune von Mozart (eigentlich für Baß):

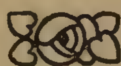
„O I - sis und O - si - ris schen - ke".

Serenade von Metra („Wenn sich der Sonne Strahlen"):



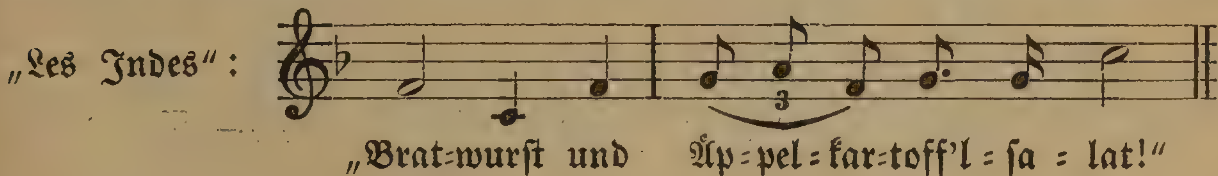
Das Piano kennt der Biergarten nicht, wohl aber das Pianissimo als ganz besonderen, stets lebhaft beklatschten Effekt, wenn auch das Heranschaffen und Vertilgen der Genußmittel jedes Tönchen verschlungen hat. Z. B. Berceuse (Wiegenlied für Sopran) aus der Oper Jocelyne von Benjamin Godard, mit gedämpften Streichern gespielt.



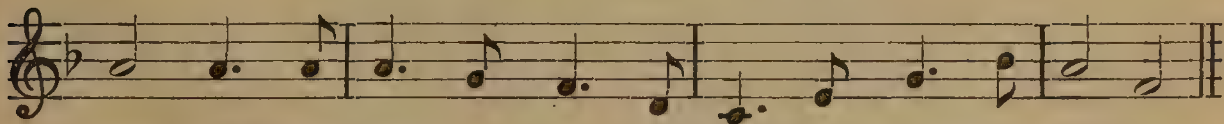


Um-Textung.

[287] Die Unterlegung anderer Worte ist eine weitere Abart der Textspielereien. Manchmal trifft sie parodistisch die Schwäche der pietätlos abgeleierten Opernchöre. So in dem Soldatenchor aus Gounods „Les Indes“:



den man gegen seinen Willen in Paris in den „Faust“ einlegte und in Deutschland gedankenlosester Weise darin ließ.



„Hab' ich's nicht gleich ge-sagt, die Wurst, die schmeckt nach See-fe!“

(— natürlich symbolisch gemeint, d. h. „die Geschichte hat einen Haken!“ —) muß sich der Zigeunerchor im 2. Akt von Verdis Troubadour verhöhnen lassen. („Was ist Zigeuners, Zigeuners Gewinn?“)

Zu dem flotten Marsch aus Suppés Fatinitza „Vorwärts mit frischem Mut“ singt man nach dem Vorgang einer Operettensängerin:



„Du bist ver = rückt mein Kind! Du mußt nach Berlin,
Wo die Verrückten sind, da gehörst du hin!“

In dem Schmugglerchor des 3. Aktes „Carmen“ werden bei der genialen Stelle, die den falschen Tritt mit „falsch“ klingenden übermäßigen Dreiklängen andeutet:



„Ein fal = scher Tritt zum Ab-grund führt“

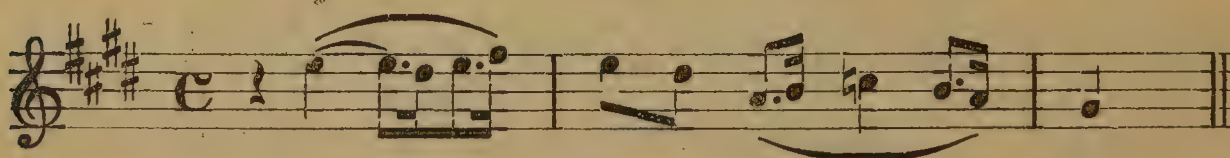
die Silben „tritt“ und „grund“ beim Zitieren gern vertauscht, zuweilen sogar auf der Bühne selbst, durch einen Teil, besonders den jüngeren weiblichen des Chores. Eine Anzahl ähnlicher noch drastischerer Scherze kann ich hier nicht anführen.

In Mehuls „Josef“ sang man früher überall:



„Lobt den Herrn mit Sau = er = kraut und Kar = pfen“

statt „mit Saitenspiel und Harfen“. Die ergreifend großartige Orchester-Melodie des großen Ensembles im letzten Norma-Finale:



brummt man im Chor silbenweise mit: „Vater, sie ist Mutter, ach herrjeh, ’s is a Schand!“

Mit dieser Feststellung, die wirklich „eine Schand“ ist, nehme ich Abschied von dem freundlichen Leser.



Register.

